الموقف الأدبي

مجلة أدبية شهرية

يصدرها اتحاد الكتّاب العرب بدمشق

العدد 402 السنة الرابعة

تشرين 2004 شعبان - 1425

المراسلات :

باسم رئاسة التحرير
اتحاد الكتاب العرب
دمشق . المزة أوتستراد
ص .ب : 3230

هاتف : 6117240
6117243
6117242

البريد الإلكتروني:
Email :unecriv@net.sy
aru@net.sy

موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الانترنت:
http://www.awu-dam.org

تنويه

- المــواد التــي تـرد إلــى المجلــة ، لاتعــاد إلــى الســادة أصــحابها ، ســواء أنشـرت أم لــم تنشــر .
- المــواد التـــي تنشـــر ، تعبـــر عـــن آراء كُتابهـــا . ولاتعبـــر بالضـــرورة عـــن رأي المجلـــة .
- ترتيب المواد يخضع لضرورات فنية وطباعية .

الاشتراك السنوي:

داخل القطر للأفراد	800 ل.س	
داخل القطر للوزارات والمؤسسات	1000 ل.س	
في الوطن العربي للأفراد	2500 ل.س	أو 50 دولار
خارج الوطن العربي للأفراد	5000 ل.س	أو 100 دولار
في الوطن العربي للوزارات والمؤسسات	3500 ل.س	أو 65 دولار
خارج الوطن العربي للوزارات والمؤسسات	6000 ل.س	أو 120 دولار
أعضاء اتحاد الكتّاب العرب	400 ل.س	

السعر 30 ليرة سورية

وفي البلاد العربية 50 ل.س . أو ما يعادلها

التوزيع في الجمهورية العربية السورية:

المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات

فاكس / 2122532/ هاتف /2127797/ ص.ب /12035/.

المحتويات :

.35	قراءة	خليل مردم بك(شخصيات)	جان الكسان........................	229
.36		قصص العدد الماضي.............................	محمد قرانيا........................	234

اول الكلام

اللغة العربية
الخندق الأخير

د. وليد مشوِّح

كما هو حال الأمتين العربية والإسلامية؛ تتعرّض اللغة العربية إلى هجوم ساحق من قِبل بعض الذين أضحوا يستعملون الأسلحة المدمّرة كلها والتي تستعمل لقتل الذات العربية، وسحق القيم الإسلامية.

قد يبدو السؤال . الذي يفرض نفسه في هذا المقام . بسيطاً إلى حدّ السذاجة، ولكنه يظل وارداً ومشروعاً في الوقت عينه.

لماذا تتكاثف الهجمة الشرسة على اللغة العربية، وتتحصر غاية الشعوبيين والتغريبيين في إزاحتها بل وإخراجها من الحياة؟!، وهل تشكل خطورة على أمن أولئك الخائفين على أمنهم من العرب والمسلمين حتّى كان توجههم نحو إلغائها وإحلال (لغاتهم) محلها؟!.

وللإجابة عن التساؤل الآنف؛ لابدّ من الاستشفاع بالتاريخ، والمعنى الحيوي والأخلاقي لماهية اللغة العربية وغائياتها الدنيوية والأخروية سواء بسواء. فاللغة العربية هي التطور المعنوي وبالتالي الشرعة الحضارية للغات مجموعات بشرية شكّلت الحافز التاريخي للتسلسل الحضاري الذي قامت عليه إنسانية الإنسان وبالتالي

حضارته في أنماطها المختلفة.

فهي التطور الفعلي للفينيقية والآرامية والآشورية والكلدانية، وباختصار شديد هي عصارة أو زبدة الحراك الحضاري الذي شهده الشرق باقنوميه الرئيسين: (العقل . العاطفة)، إذن هي تجذر الوجود البشري منذ فجر التاريخ، وهي أزلية الوجود الذي أعطى الإنسان هويته الجوهرية التي يقوم عليها (أسّه) الإنساني، لذا فهي القيمة الأخلاقية الناظمة للعلائق المجتمعة في توجهها نحو الأمن والطمأنينة والسلام. وقد عزّ على شانئيها أن تكون . حصراً . في هذا الحيّز الجغرافي الأمثل الذي أخذ خصوصيته منها، وعليه ومن أجلها كان /الحيّز/ مهبط الديانات ومنبع الرسالات التي عنيت بالإنسان انطلاقاً من كونه شكلاً تمثل من عنصر واحد، وهو . بجوهره . الوارث الأوحد والممثل الأسمى للذات الإلهية على هذا التراب الطهور.

أمّا إذا ما غادرنا المرقب التاريخي، واختصرنا أعصراً وأزمنة؛ لنقف على المرقب العقيدي . وهنا مربط الفرس كما يقولون .؛ فهي الجملة الأخيرة التي شكلت دستوراً كونياً مثالياً، تحددت بوساطته اكتمالية القيمة الأخلاقية والوجدانية، وهي الجملة الأولى في أنسنة مكونات الطبيعة، وتثبيت علاقة المخلوق في معطيات الخالق، بدءاً من الكون وانتهاءً بضرورات تنميته والحفاظ على البيئة فيه.

بسم الله كان المفتتح، والحمد لله كانت القناعة، وصدق الله كان الإيمان بعظمة الخالق وفضله على المخلوق (جماداً، نباتاً، حيواناً، إنساناً).

ينضاف إلى . المتقدم المتعجل .؛ هي . أيضاً . لغة التحرك نحو الحق والعدل، نحو الخير والانتصار للقيم الإنسانية، في جملة (باتت ترهبهم): الله أكبر... حيّ على الجهاد... الله أكبر.. حيّ على الفلاح.

وإذا جاز لنا أن نطوي المسافات، ونتجاوز الكثير من التفصيلات الكليّة الضرورية، والجزئية الرابطة؛ فإننا سنتوقف عند كونها أهمَّ الروابط العقيدية والمعتقدية لمليار مسلم ينطقون باسم الله في كل هنيهة ونأمة في حيواتهم اليومية.

وهكذا نطمئن إلى حقيقة كونها الهاجس القدسي للمسلم أنّى كانت مواطنه، وأنّى كان لونه، أو عرقه، لأن القرآن الكريم نزل بمعناها ومبناها ورسمها ولغتها:

﴿إنّا أنزلناه قرآناً عربياً﴾

وهي من أهم المقومات التي تقوم عليها الذات العربية بعرقها وحسبها ونسبها وإرثها وعاداتها وتقاليدها، أي أنها الأرضية الصلبة التي يقوم عليها معمار الأمة العربية في حيّزها الجغرافي الذي يعتبر . بحق . الهدف الأساس لتوجه الإنسان العربي . وهذا حق تاريخي أملته ضرورات الوجود . نحو امتلاك هويته.

إن ما تقدم مع تفاصيل كثيرة فيها الكثير من الخصوصية والفردانية، يتنادى أعداء العرب والمسلمين لتغييب اللغة العربية، لإلغائها، لمصادرة خصوصياتها، لتغيير هيأتها، لاحتلال مساحات كبيرة من معانيها وتوجهاتها، بغية طمس الذات العربية والإسلامية، والحؤول دون توجه تلك الذات نحو غاياتها المثلى، العقيدية والمعتقدية، وإحداث الفوضى في تراتبية العقل العربي... إنه الخطر الداهم . القادم... لقد حلّ البلاء على الجغرافية والتاريخ... وهو متوجه نحو اللغة العربية كونها الخندق الأخير.

وهكذا نرى الدفاع عن اللغة العربية، هو الدفاع عن الوطن، ومن هلك دون الحفاظ عليها، فهو شهيد، لأن الدفاع عنها، هو دفاع عن الحق والعدالة والكرامة والعقيدة.

❑❑❑

بحوث ودراسات

عنوان البحث — **اسم الباحث**

□□

فاعلية التصوير
في (غريب على الخليج) للسياب

د. إياد عبد الودود عثمان الحمداني ـ العراق

إن العالم الشعري نتاج لتدفق الخيال والتعامل المغاير الخاص مع اللغة، وبسبب ذلك نجد الشعر لا يخضع لقانون المنطق، فهو يتعامل مع التخييل والجمع بين المتنافرات في سياقات منسجمة وغير ذلك مما يحقق القدرة على التصوير.

وتعد قصيدة (غريب على الخليج) واحدة من القصائد المهمة في طابعها التصويري، وقد تناول عدد من الباحثين هذه القصيدة بالدرس والتحليل متجهين نحو الشكل، وكانت إشارتهم إلى جانب التصوير في هذه القصيدة متخفية مما ولدّ في داخلي حافزاً بضرورة دراسة (الصورة) التي وجدتها تستجيب لجدلية التفاعل بين الشكل والمضمون، وأيقنت أن عزل الشكل عن المضمون إنما هو عمل إجرائي لا يمكن اعتماده من دون الانطلاق إلى (الخارج) في التعامل مع هذه القصيدة، فإهمال دراسة ما حول النص قد يضعف من إمكانية الكشف عن القدرات التصويرية فيه، من ذلك ظهرت كلمة (فاعلية التصوير) في العنوان لتشير إلى أن هناك ميداناً مهملاً.

يحاول البحث تأمين وصف شمولي لهذه (الفاعلية) في التصوير، فهو يرى أن العملية النقدية لا يمكن أن تتحقق من التطبيق الآلي لمنهج مرسوم، بل إنها محاولة منظمة لاكتشاف فاعلية التصوير بالاستعانة بمنهج التحليل البلاغي الذي يفيد في بعض توجهاته من الدرس الأسلوبي.

إن قصيدة (غريب على الخليج) واحدة من أمثلة الشعر الحديث التي تمرّدتْ على سلطة الشكلّ الواحد المتكرر، وحاولتْ الابتعاد . بجدية . عن (الإجناسية)، وهي ذات توجه ذاتي، يعبّر كنائياً عن رؤية كونية تتحول على أثرها النظرة (المحلية) إلى نظرة (عالمية)، وبسبب هذا تتقبل الدراسة المزيد من المداخل والقراءات، وهذه واحدة من المداخل التي أجدها تحقق الغاية في الكشف عن الفاعلية في التصوير:

المشهد الاستهلالي:

1 . الريح تلهث بالهجيرة، كالجثام، على الأصيل.

2 . وعلى القلوع تظل تطوى أو تنشرُ للرحيل.

3 . زحم الخليج بهنَّ مكتدحونَ جوَابو بحار

4 . من كلّ حافٍ نصف عاري.

5 . وعلى الرمال، على الخليج.

6 . جلس الغريبُ، يُسرّح البَصَرَ المحيَّر في الخليج.

7 . ويهدُّ أعمدة الضياء بما يُصعِّد من نشيج

ليس بخفيٍّ أن موضوعة الاستهلال وبراعته شغلت الذائقة النقدية والبلاغية القديمة، إذ اقترنت في الشعر بالغرض الذي يُبنى عليه (النص)[1]. وقد ارتقى الاستهلال في (غريب على الخليج) إلى مستوى المشهد، إذ كان مركَّباً من لقطتين متوالفتين:

أ . اللقطة الأولى:

شُبِّهتْ فيها الريح اللاهثة وقت الظهيرة بـ (الجثام)[2]، حيث تتداخل الأزمنة عندما ينتقل المشهد إلى وقت الأصيل فجأة، ويُلاحظ أيضاً أن الأنماط التصويرية قد تواشجت لتحقق غموضاً منتجاً يكشف عن الهمّ الذي ابتدأ منذ الظهيرة الساخنة (الهجيرة)، واختنق عند الأصيل، فتحوّل إلى الجثام (الكابوس).

المشبه: الريح تلهث . استعارة بالكناية، واللازمة التي تدلنا على المستعار منه (المشبه به) المحذوف هو اللهاث؛ واللهاث نتيجة من نتائج العطش والإعياء، والعرب تقول: أصابه لهاث وهو حرّ العطش[3].

المشبه به: الجثام على الأصيل . تجسيم؛ إذا تحوّل الجثام (المعنوي) إلى شيء مادي بَصَري.

وجه الشبه: مجازي يحيل إلى حالة الاختناق.

(1) للجاحظ إشارة مبكرة إلى هذا الترابط بين الاستهلال والغرض في كتابه: [البيان والتبيين: 116/1]، وكان ابن المعتز يشير إلى أن ذلك من محاسن الكلام سمّاه (حسن الابتداءات) [البديع: 75]، أما المدني فقد فصّل في بيان العلاقة بين فهم الغرض من الكلام وطبيعة الشكل. [أنوار الربيع: 34/1، 56].

(2) إن لفظة (الجثام) من الكلمات القديمة التي يندر استعمالها في الشعر الحديث.

. ينظر بدر شاكر السياب . رائد الشعر الحر: 39.

(3) لسان العرب: (لهث).

وتلى هذا التواشج بين أنماط التصوير البياني إشارة إلى أثنينية الأمل/ الخيبة:

القلوع تظل تطوى ـ لا عودة إلى الوطن
القلوع تنشر للرحيل ـ العودة ممكنة إلى الوطن

ويلفت الانتباه هنا استعمال الفعل (تنشَّر) بصيغة صرفية من معانيها التكثير، لترجيح كفّة أمل العودة، وهناك إشارات لمراكب الصيد المكتظّة، والبحّارة المتوزّرين بلباسهم المُمَيَّز وهي بمنزلة المكمّلات التي تتسع معها القدرة على التخيّل.

ب . اللقطة الثانية:

سبقت الإشارة إلى أن لقطتي المشهد الاستهلالي متوالفتان، فقد تهيأ المتلقي لاستقبال صورة الغريب الجالس الذي يسرح البصر المحيَّر (بفتح الياء بوصفه اسم مفعول)، وفي قوله: (المحيَّر) دلالة على أن هناك فعلاً خارجياً قد تسبب في تلك الحَيرة، ثم تظهر صورة أعمدة الضياء التي تُهَدُّ بما يصعّده الغريب من نشيج فتعشى عيناه من شدّة البكاء، وعندما اغرورقت عيناه بالدموع تحوّلت أشعة الضياء إلى أعمدة يهدّها (الغريب)؛ والفعل (هدَّ) ذو دلالة نفسية فهو يحيل لغوياً على الهدم بشدة مع صوت[4]، ويستعمل مجازياً في الدارجة للتعبير عن الانهيار النفسي[5]، ويبدو بوضوح وجود تعالق بين هذه اللقطة وقول الشاعر:

نظرتُ كأني من وراءِ زجاجةٍ

إلى الدار من فرطِ الصبابةِ أنظرُ

فعيناي طوراً تغرقان من البكا

(4) ينظر أساس البلاغة: (هدد).

(5) تقول في اللهجة (العراقية): "انهد حيلي" تعبيراً عن الانهيار النفسي المشار إليه في المتن.

فأعشــى وطــوراً تحسِـرانِ فأبْصِــرُ[1]

عطاء الدال (العراق / الوطن):

استند النص الشعري (غريب على الخليج) إلى دوالٍ مولِّدة لمدلولات جديدة تحقّق المغايرة في سياقات منسجمة تسهم الأنماط البلاغية في تحقيق قدرتها على التأثير وتحويل (الحقائق) عبر التعبير الشعري إلى (صور)، ويتسرع من يقول إن لغة الشعر عند السياب (معجمية)، إذ أطلق سامي مهدي حكماً عاماً قال فيه إن لغة الشعر عند السياب معجمية، وإن العلاقة بين الدال والمدلول تقليدية، فهو يرى أن الدال في شعره ((لا ينتج مدلولاً جديداً بل ينتج مدلولاً مطابقاً مألوفاً))[2]، ولو صح ذلك لكان من الممكن القول إن شعر السياب بلا (صورة)!، لأن ((الصورة تركيبية لغوية قبل كل شيء، وهي تنتج من العلاقة بين الكلمات))[3].

بدت لفظة العراق/ الدّال ذات قدرة كبيرة على اكتساب بُعد تصويري في سياقات ورودها، وقد اتّسع مدلولها:

9 . صوتَ تفجَّر في قرارة نفسي الثكلى: عراق،

10 . كالمدّ يصعد، كالسحابة، كالدموع إلى العيون

11 . الريح تصرخ بي: عراق

12 . والموج يُعوِل بي: عراق، عراق، ليس سوى عراق!

13 . البحر أوسع ما يكون وأنت أبعد ما تكون

14 . والبحر دونك يا عراق.

15 . بالأمس حين مررت بالمقهى، سمعتك يا عراق...

(1) ديوان الحماسة (باب النسيب): 426.

(2) الموجة الصاخبة: 247.

(3) بناء القصيدة الفني في النقد العربي: 49.

فالعراق في هذا المشهد مهيمنة مكثّفة[4]:

صوت تفجّر	**عراق**
الريح تصرخ	**عراق**
الموج يعول	**عراق، عراق**
ليس سوى	**عراق**
والبحرُ دونك يا	**عراق**
سمعتك يا	**عراق**

ويلاحظ أن التشكيلة الصوتية (عراق)[5] تتكرر فتحاكي صوت الريح والموج، ونلاحظ أيضاً أن هذه التشكيلة قد تحيل على تصريح بالمحاكاة الصوتية[6]: "صوت تفجّر"، وقد هيا هذا المشهد للعراق/ الوطن قدرات مميزة، من ذلك تقديم الوصف القائل بعلوّ العراق على (العبّاب)، وفي السطر الثاني من المشهد يُلاحظ تكرار الكاف المقترن (بالمُشبّهات بها) المتتالية إذ يحاول كل منها عقد صلة مع المُشبَّه الوحيد وهو (العراق) الذي تحوّل إلى مركز الاستقطاب الدلالي في النص:

9 . صوت تفجر في قرارة نفسي الثكلى: عراق

10 . كالمد يصعد، كالسحابة، كالدموع إلى العيون

ويبدو أيضاً أن هذا التكرار قد صعّد في التعبير عن الشوق العارم، ولو استبدلنا (الكاف) بحروف العطف وقلنا: ((كالمد يصعد والسحابة والدموع...)) لما تحقق ذلك، وفي شعر السياب

(4) ينظر الصورة الاستعارية في شعر السياب (رسالة ماجستير): 90.

(5) تتكون التشكيلية الصوتية (عراق) من مقطعين صوتيين، الأول: قصير (مفتوح) يمثّله صوت العين وحركته، والثاني: طويل (مغلق) تمثله أصوات الراء والألف والقاف.

(6) المحاكاة الصوتية (ONOMATOPOEIA): اختيار ألفاظ يوحي صوتها بمعناها. . معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: 340.

أمثلة تستند إلى تكرار أداة التشبيه ونقلها إلى عوالم الابتكار، أبرزها ما جاء في قصيدة (أهواء):

وهيهات، إن الهوى لن يموت

ولكن بعض الهوى يأفل

كما تأفل الأنجم الساهرات،

كما يغرب الناظر المسبل،

كما تستجمّ البحار الفساح

مليّاً، كما يرقد الجدول

كنوم اللّظى، كانطواء الجناح

كما يصمت الناي والشمأل[1]

وهذا التكرار من الظواهر الأسلوبية التي تتواشج فيها الاستعارة مع التشبيه أو الكناية، ويتواشج فيه التشبيه مع الاستعارة أو الكناية، وتتواشج فيه الكناية مع الاستعارة أو التشبيه.

التوحّد بين الوطن والحبيبة:

في معرض استحضار الحبيبة في سياق الحنين إلى الوطن، تكشف القصيدة عن المهمة الأخلاقية للشعر:

42 ـ أحببت فيك عراق روحي أو حببتك أنت فيه

43 ـ يا أنتما مصباح روحي أنتما ـ وأتى المساء

44 ـ والليل أطبق في دجاه فلا أتيه.

يلاحظ أن هناك حالة توحد بين العراق/ الوطن والحبيبة؛ فالوطن من دون الحبيبة غير مكتمل، لا تتحقق عنده علاقات الدفء والتواصل[2]، وقد انزاح التعبير في السطر 43 عندما نودي الضمير خلافاً للمألوف؛ فالمنادي يجب أن يكون حاضراً مشاهداً،وقد ورد هذا الاستعمال في القصيدة نفسها عندما تحول الضمير (أنت) إلى منادى أيضاً:

73 ـ فلتنطفي، يا أنت، يا قطرات، يا دم، يا.. نقود

ويستمر مشهد التوحد بين الوطن والحبيبة بتوظيف الخطاب الموجّه:

45 ـ لو جئت في البلد الغريب إليّ ما كمُلَ اللقاء!

46 ـ الملتقى بك والعراق على يديّ.. هو اللقاء!

47 ـ شوق يخض دمي إليه، كأن كلّ دمي اشتهاء،

48 ـ جوع إليه.. كجوع كل دم الغريق إلى الهواء.

وبذلك يتضح أن الحبيبة تشكّل علاقة مكانية أيضاً مكتسبة من سياق التصوير، وقد عملت الصورة التشبيهية في قول الشاعر: ((كأن كلّ دمي اشتهاء)) على تحقيق حالة الحنين المكتسبة، فظهرت الأداة (كأن) متحررة من المنطق وهي تحاول عقد الصلة بين طرفين أحدهما حسيّ وهو (المُشبَّه) والآخر معنوي وهو (المُشبَّه به):

المشبه الحسيّ: الدم بوصفه رمز الارتباط بالوطن.

المشبه به المعنوي: الاشتهاء، وقد عبّر سياقياً عن أعلى حالات الشوق.

---

(1) ديوان بدر شاكر السياب: 16/1.

(2) أشار د. جابر عصفور إلى هذه (الصورة) من القصيدة في معرض دراسته لقصيدة ((أنشودة المطر)).

. تنظر دراسة ((أنشودة المطر)) ضمن كتاب (حركات التجديد في الأدب العربي): 211.

ويلاحظ أيضاً أن هذه المقطوعة قد تماسكت لوجود ترابط بين الشكل والمضمون، وفي الجدول الآتي توضيح لعلاقة التوازي على مستوى الإيقاع العروضي، فضلاً عن اقتران القافية بالوقفة الحنجرية التي يمثلها الهمز. لتكون ما يعرف بـ (التذييل)[1]، وهذه الوقفة تناسب موضوع استحضار الحبيبة في معرض الحنين إلى الوطن وترتبط (فسيولوجياً) مع الذات الحزينة المشتاقة التي (بولغ) في وصفها وارتباطها بحالة الغريق المتشكّلة في المشهد.

السطر	التفعيلة المضمّرة	التفعيلة الصحيحة	التفعيلة الصحيحة	التفعيلة المذالة
45	مُتْفاعلين	مُتَفاعلن	مُتَفاعلن	مُتفاعلانْ
46	مُتْفاعلن	مُتْفاعلن	مُتَفاعلن	مُتفاعلانْ
47	مُتْفاعلن	مُتْفاعلن	مُتَفاعلن	مُتفاعلانْ
48	مُتْفاعلن	مُتَفاعلن	مُتَفاعلن	مُتفاعلانْ

ويلفت الانتباه إن هناك حالة من التطابق العروضي في عدد التفعيلات ونوع الزحاف والعلّة أيضاً.

البنية الاستعادية:

تعمل هذه البنية عندما يتحول الدال (عراق) إلى ((دورة أسطوانة)) وهي ذات طابع ترميزي تتحول من خلاله ذات (المرسِل) إلى مولّد استعادي يقوم بتحويل ذكريات الطفولة المتشكّلة إلى صور ترتبط بالموروث الشعبي للريف الجنوبي:

15 . بالأمس حين مررت بالمقهى، سمعتك يا عراق...

16 . وكنت دورة أسطوانة.

17 . هي دورة الأفلاك من عمري، تكوّر لي زمانه

18 . في لحظتين من الزمان، وإن تكن فقدت مكانه.

19 . هي وجه أمي في الظلام.

20 . وصوتها، يتزلقان مع الرؤى حتى أنام؛

21 . وهي النخيل أخاف منه إذا أدلهمّ مع الغروب

22 . فاكتظّ بالأشباح تخطف كلّ طفل لا يؤوب

23 . من الدروب؛

24 . وهي المفليّة العجوز وما توشوش عن ((حزام)).

25 . وكيف شق القبر عنه أمام ((عفراء)) الجميلة.

26 . فاحتازها إلا جديلة.

يلاحظ أن ضمير الشأن (هي) الذي يتوهمه القارئ لعدم ارتباط الضمير (نحوياً) بما يسبقه، قد لازم المحاور الاستعادية الأربعة التي ظهرت بعد (دورة الأسطوانة) المتحوَّل عن العراق/ الوطن:

أ . هي دورة الأفلاك:

يشير هذا المحور بوضوح إلى أن دورة الأسطوانة قد تحولت إلى مولّد دلالي استثار مشاعر المبدع، وقد اكتسب من السياق طاقة ترميزية عالية، وقد عمل الشكل الهندسي الذي تهيؤه على تماسك البنية الاستعادية، فالشكل الدائري للأسطوانة يستدعي دورة الأفلاك، ووجه الأم وسيمياء النخل، والمفليّة العجوز.

ب . هي وجه أمي:

إن في ذكر وجه الأم وصوتها إشارة إلى المأوى والانتماء، ويلاحظ ظهور الفعل بصيغة صرفية شاذة (تتفعَّل)، فالأفصح القول: ينزلقن،

[1] *التذييل: زيادة حرف ساكن على وتد مجموع بعد مد. فن التقطيع الشعري والقافية: 209.*

ويبدو أن النكهة الشعبية التي ترتبط باللغة الدارجة التي ترد فيها كلمة ((يتزلك))[1]، هي التي أظهرت هذه الصيغة الصرفية.

ج . هي

النخيل:

يحيل الخوف من النخيل على التفكير، (الميثيولوجي) في الريف الجنوبي، إذ أن البصريين يطلقون عبارة ((خضرة أم الليف)) باللهجة العامية، مخاطبين خيال الطفل بالخرافة، والكبار يذكرون ذلك على سبيل الاستظراف، فالخضراء ذات الليف هي النخلة، ويذكر عبد الرضا علي أن العجائز هن اللواتي أدخلن في روع الشاعر: إن النخيل يكتظّ ساعة الغروب بالأشباح التي تخطف الأطفال الذين لا يعودون إلى ديارهم مبكرين، فبات يخاف النخيل إذا ادلهمّ مع الغروب[2]، والسياق الاستعادي الذي جاء فيه ذكر الخوف قد ارتبط بأصوات المد الموحية في هذا السياق؛ وقد وردت ألفاظ: (أخاف، أدلهمّ، الغروب، الأشباح، تخطف، المفليّة العجوز، القبر) التي توحي بالخوف الذي أكسب صوت المد الطويل (الواو) الوارد في ألفاظ: (الغروب، يؤوب، الدروب، العجوز) قدراً من ذلك الإيحاء.

د . هي المفليّة العجوز:

وفي ذلك إشارة إلى الحياة الريفية؛ فالمفليّة العجوز يحلو الجلوس قربها لأنها تتحدث عن حكايات الموروث الأصيل:

24 . وهي المفليّة العجوز وما توشوش عن ((حزام))

[1] يرد هذا الاستعمال في اللهجة العراقية الجنوبية.

[2] الأسطورة في شعر السياب: 75.

25 . وكيف شقَّ القبر عنه أمام ((عفراء)) الجميلة.

26 . فاحتازها.. إلا جديلة .

وامتد الانتقال أيضاً في القصة الشعبية، فقد تداخلت قصة ليلى بقصة عفراء. أن الفعل (توشوش) أجده منقولاً عن التعبير الشعبي (توجوج)[3]. وجاء هذا الفعل بوصفه لفظاً مستعاراً؛ فلو أجرينا الاستعارة في الفعل، تكون لفظة (توشوش) بمنزلة المستعار منه لمستعار له محذوف هو (تحدّث)، ويبدو أيضاً أن الفعل (توشوش) فيه محاكاة لصوت العجوز المنهوك.

الاغتراب:

تُظهر القصيدة بطلاً (مهزوماً) بنَفَس درامي، وقد بدت أجواء الاغتراب مسيطرة على الذات المهزومة في (غريب على الخليج) منذ الاستهلال الذي بلغ فيه الاغتراب قمّته:

6 . جلس الغريب، يسرّح البصر المحيّر في الخليج

7 . ويهدّ أعمدة الضياء بما يصعَد من نشيج

ويمتد الاغتراب في ثنايا (النص) بتعبيرات صريحة أو مكنيّ عنها، جميعها يكشف عن التوجّه الذاتي:

أ . اثنينية (الشمس/ الظلام):

تظهر هذه الاثنينية ومتعلقاتها في (صور) متعدّدة[4] من القصيدة لكنها تتخذ طابعاً كونياً؛

[3] تحيل هذه اللفظة (توجوج) في اللهجة العراقية إلى المتحدث المضطرب أو الأهبل، وغالباً ما تستعمل في سياق النكتة.

[4] تنظر الأسطر الآتية في القصيدة: 1، 7،ن 19، 21، 28، 43، 44، 49، 53، 54، 57، 64، 75، 81، 85، 90، 91.

فالوطن هنا رمز لكل الأوطان ويتضح ذلك في المقطع الآتي:

53 . الشمس أجمل في بلادي من سواها، والظلام

54 . حتى الظلام . هناك أجمل، فهو يحتضن العراق.

55 . وا حسرتاه، متى أنام.

56 . فأحسن أنّ على الوسادة.

57 . من ليلكَ الصيفيّ طلاً فيه عطرك يا عراق؟

اكتسب الظلام الذي يقابل الشمس . مصدر النور الهائل . سياقياً معنى جديداً ذا دلالات نفسية مثلته الاستعارة في قوله:

ـ حتى الظلام . هناك أجمل، فهو يحتضن العراق.

فالاحتضان فيه شيء كبير من الحنان والرأفة والحب والدفء... والسياق اللاحق لهذا التصوير فيه إشارات تكشف عن خصوصية الظلام الذي يرتبط بفطرة الإنسان، إذ تحوّل الوطن إلى قيمة مثالية عليا، فهو بمنزلة الأم.

ب . المسيح في المنفى (الغربة الفكرية):

58 . بين القرى المتهيبات خطاي والمدن الغريبة.

59 . غنيت تربتكَ الحبيبة،

60 . وحملتها فأنا المسيح يجرُّ في المنفى صليبه،

وقعت كلمة (خطايَ) مفعولاً به يعود إلى المتهيبات، وفي ذلك إشارة إلى أن الشاعر يستذكر أيامه في العراق.

المسيح لم يكن في المنفى يوماً لكنه في سياق التصوير يحوّل الأشياء نحو دلالات مولَّدة، فالمسيح رمز السلام عدَّه الشاعر معادلاً موضوعياً بوصفه حامل رسالة.

ج . الشاعر الشحّاذ:

تتحوّل الذات المغتربة في القصيدة إلى صورة الشّحاذ الدّالة على عقم القيم وانهيارها، فبعد أن ظهر (المسيح) في المنفى (بوصفه معادلاً موضوعياً للشاعر)، وهو يسمع وقع خطى الجياع، يتراكب الاغتراب عنده فتصوّره أشعث مترَب القدمين:

61 . فسمعتُ وقع خطى الجياع تسير، تدمى من عُثار

62 . فتذرُّ في عينيَّ، منك ومن مناسمها، غُبار.

63 . ما زلتُ أضربُ، مُترَب القدمين أشعث، في الدروب.

64 . تحت الشموس الأجنبية،

65 . متخافق الأطمار، أبسط بالسؤال يداً نديّة.

66 . صفراء من ذُلُ وحُمَّى: ذلَ شحَاذٍ غريب.

67 . بين العيون الأجنبية،

68 . بين احتقار، وانتهار، وازورار.. أو ((خطيَة))[1].

69 . والموتُ أهونُ من ((خطيّة))،

70 . من ذلك الإشفاق تعصره العيونُ الأجنبيّة.

71 . قطراتِ ماءٍ.. معدنيّة!

ويُلاحظ في السطر 64 وما بعدها التصنّع و(المبالغة)، وهذه الأخيرة من الأدوات الفنية التي أحسن توظيفها، ويبدو واضحاً الشعور بالاغتراب عند الإشارة إلى (الإشفاق) الذي يراه مصطنعاً، فهذا الإشفاق تعصره العيون الأجنبية، فاستعارة الفعل (تعصر) جاء للتعبير عن الافتعال في أثناء

[1] كلمة إشفاق في اللهجة العراقية و(الكويتية) الدارجة.

عملية الإشفاق التي تنتج قطرات الماء المعدنية، وفي ذلك إشارة واضحة إلى أن كل شيء مادي في الخليج حتى الشفقة (المعنوية) تراها مصطنعة، وكذا الدموع تجدها قطرات ماء (معدنية) تباع وتُشتَرى أيضاً؟!

ثم نجد في السطر 76 أن الكواكب قد تحوّلت إلى نقود أيضاً!، وفي ذلك إشارة واضحة إلى تدنّي القيم في المجتمعات الرأسمالية، ورفض الذات المغتربة لهذه القيم.

72 . فلتنطقي، يا أنتِ، يا قطَرات، يا دمَ، يا.. نقودُ.

73 . يا ريحُ، يا إبراً تخيط لي الشراع . متى أعودُ

74 . إلى العراق؟ متى أعودُ؟

75 . يا لمعة الأمواج رنحهُنَّ مجدافُ يرودُ

76 . بيَ الخليج، ويا كواكبه الكبيرة.. يا نقودُ!

د. تجلّيات الغربة:

77 . ليت السفائنَ لا تقاضي راكبيها عن سفار

78 . أوَ ليتَ أنَ الأرضَ كالأفقِ العريضِ، بلا بحار!

79 . مازلتُ أحسب يا نقود، أعدَّكنَّ واستزيد،

80 . مازلتُ أوقد بالتماعتكنَّ نافذتي وبابي

82 . في الضفة الأخرى هناك فحدَثيني يا نقودُ

83 . متى أعود؟ متى أعود

84 . أتراه يأزف، قبل موتي، ذلك اليوم السعيدُ؟

85 . سأفيقَ في ذاك الصباح، وفي السماء من السحابِ

86 . كِسَرٌ، وفي النسماتِ بردٌ مشبَعٌ بعطور آبِ؛

87 . وأزيحُ بالثوباء بقيا من نعاسي كالحجابِ

88 . من الحرير، يشفُّ عما لا يبين وما يبينُ.

89 . عمّا نسيتُ وكدتُ لا أنسى، وشكٌ في يقين.

تتجلى صورة الاغتراب في هذه المقطوعة، فتصل إلى درجة كبيرة من المبالغة المستندة إلى الإيهام في بعض توجهاتها، فالمغترب هنا يتمنى اختفاء البحار من الأرض، وفي ذلك كناية عن الشوق للعودة إلى الوطن، فلولا البحار لاستطاع العودة إلى العراق! وتتضمن هذه الكناية تلويحاً إلى رفض التجزئة، فدائرة انتماء الشاعر أوسع لارتباطها بالرسالة الإنسانية التي يحملها، والانتماء يمتد إلى أوسع مما هو عليه، وهذا هو السبب المفترض للشعور بالاغتراب.

وفي هذا المقطع يمتد التداعي ويعود الترميز بالنقود (الوهم) التي اعتقد الكثيرون أنها مصدر السعادة، جاء الحوار بين ذات الشاعر (المغترب) والنقود في سياق ساخر كشف عنه السياق:

[....] حـــدّثيني يـــا نقـــود

متـــى أعـــود؟ متـــى أعـــود؟

ثم ينطلق الخيال في هذا المشهد الذي أسهم فيه صوت (السين) المهموس في التعبير عن تجلّي الاغتراب:

أتراه يأزف، قبل موتي، ذلك اليوم السعيدُ؟

سأفيقُ في ذاك الصباح، وفي السماء من السحاب

كِسَرٌ، وفي النسماتِ بردُ مشبعٌ بعطور آبِ؛

أما النعاس فيحيل على الهروب من الواقع وحالة الإعياء، وقد جاء سياق الصورة مجسماً؛ فالثؤباء (المعنوي) ينزاح ليتحوّل إلى حجاب من الحرير ثمّ يظهر (التجريد)[1] بالمفهوم الاستعاري العربي، إذ يعود الشاعر إلى التثاؤب (المعنوي) المرتبط بشدّة النعاس والاسترخاء والملل، لكنه يبقى يبحث عن أمل العودة:

[1] *تسمى الاستعارة التي يظهر فيها ما يلائم المستعار له مجرَّدة، ويسمى الملائم تجريداً، ينظر مفتاح العلوم: 182.*

90 . ويضيء لي . وأنا أمدّ يدي لألبس من ثيابي.

91 . ما كنتُ أبحثُ عنه في عتمات نفسي من جوابِ

92 . لِمَ يملأ الفرح الخفيُّ شعابَ نفسي كالضبابِ؟

93 . اليوم . واندفق السرور عليَّ يفجأني . أعودُ!

94 . وا حسرتاه.. فلن أعود إلى العراق!

الصورة التشبيهية الواردة في السطر 92 تواشجت فيها الاستعارة بالتشبيه، ونقلتنا إلى حالة الابتكار، فقد جعل للنفس شعباً أمّا الضباب فهو يملأ كلّ شيء لكنه سرعان ما يختفي، وفي ذلك دلالة على تجلّي الاغتراب، أما في قوله (اندفق) فقد ظهر استعمال الفعل (وهو فعل المطاوعة) بشكل نادر أعطاه خصوصية؛ ففي الاستعمال الشائع يقال (متدفق)، وفي الاستعمال العربي القديم نجد الفعل المجرّد حاضراً، وفي القرآن الكريم ورد استعمال صيغة اسم الفاعل (دافق) بدلاً من (متدفق) في قوله تعالى: ﴿خُلِقَ مِنْ مَاءٍ دَافِقٍ﴾ [سورة الطارق: 6].

حسن الخاتمة

(العودة إلى الاستهلال):

94 . واحسرتاه.. فلن أعودَ إلى العراق!

95 . وهل يعودُ

96 . من كان تعُوزَهُ النقود؟ وكيف تدَّخرُ النقودُ

97 . وأنت تأكل إذ تجوع؟ وأنت تنفق ما يجودُ

98 . به الكرام، على الطعام؟

99 . [لتبكينَّ](1) على العراق

100 . فما لديك سوى الدموع

101 . وسوى انتظارك، دون جدوى، للرياح وللقلوع!

إذا ما تأملنا جانب الشكل في هذه المقطوعة، وجدنا أن معظم أسطرها قد استندت إلى التدوير (العروضي)، كما موضح في الآتي:

94. [...] أعودُ إلى العراق

0 /. 0 . 0 0

95. وهل يعودُ

. . 0 . 0

96. [...] تدَّخرُ النقودُ

0 . 0 . 00

97. وأنت تأكل إذ تجوع؟ وأنت تنفق ما يجودُ

. 0 . 0   0 . 0 . 0 0

98. به الكرام على الطعام؟

0 . 0 . 00 . 0 . 0

[لتبكين] على العراق

0 . 0 . 000 . 0

100. فما لديك [...]

/ . 0 . 0

(1) في الأصل (لبكينَّ) وهو خطأ طباعي.

وقد أدّى هذا التدوير إلى تماسك المقطوعة، فهي كالجملة الواحدة، وكانت (ظهورات البنية) في المقطوعة بارزة تتحاور مع شكل المقطوعة الذي يقوم على استحضار مرتكزات النص، ابتداءً من المشهد الاستهلالي وانتهاءً بأوج الاغتراب الذي أشارت الدراسة إليه، وأفادت الخاتمة أيضاً من إثنينية (الريح / الرياح)[1]، إذ تحيل الريح على اللاعودة والرياح إلى العودة، أما ذكر القلوع فيرتبط بالكناية عن العودة إلى الوطن، وهذا التوظيف استند إلى جانب مهم من المشهد الاستهلالي؛ فذات الشاعر تنتظر الرياح والقلوع وهما يكنيان عن العودة، واستطاعت (الخاتمة) الكشف عن عطاء أحد الدوال المهمة في القصيدة (عراق) أضاءت على إثره دائرة الغياب وارتبطت بوضوح مع الاستهلال.

***

[1] وظّف النص هاتين الكلمتين توظيفاً أصيلاً (قرآنياً) فكلمة الريح وردت في القرآن الكريم تسع عشرة مرة كانت تعبّر فيها عن الشر والتدمير المصاحب، باستثناء أربعة سياقات وردت فيها بدلالات أخرى، أما كلمة رياح فقد ورد استعمالها عشر مرات، كانت تعبّر في كل سياقاتها على الخير.

. ينظر الصورة الاستعارية في السياب (الهامش): 113.

المراجع:

القرآن الكريم.
1 . أساس البلاغة، جار الله أبو القاسم محمود بن عمر الزَّمخشري (ت 538هـ)، تحقيق: الأستاذ عبد الرحيم محمود، دار المعرفة، بيروت . لبنان (د.ت).
2 . الأسطورة في شعر السياب، عبد الرضا علي، منشورات وزارة الثقافة والفنون، العراق، 1978م.
3 . أنوار الربيع في أنواع البديع، السيد علي صدر الدين بن معصوم المدني (ت 1120هـ)، تحقيق: شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، كربلاء . العراق، ط1، 1389هـ . 1969م.
4 . بدر شاكر السياب . رائد الشعر الحر، عبد الجبار داود البصري، دار الجمهورية، بغداد، 1386هـ . 1966م.
5 . البديع، عبد الله بن المعتز (ت 296هـ)، تحقيق: إغناطيوس كراتشكوفسكي، منشورات دار الحكمة، حلبوني . دمشق، (د.ت).
6 . بناء القصيدة الفني في النقد العربي القديم والمعاصر، مرشد الزبيدي، دار الشؤون الثقافية العامرة، بغداد، 1994م.
7 . البيان والتبيين، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت 255هـ)، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر، القاهرة، ط5، 1405هـ . 1985م.
8 . حركات التجديد في الأدب العربي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1979م.
9 . فن التقطيع الشعري والقافية، د. صفاء خلوصي، مؤسسة المطبوعات العربية، بيروت . لبنان، ط5 (مزيدة ومنقحة)، 1397هـ . 1977م.
10 . ديوان بدر شاكر السياب، دار العودة، بيروت، المجلد الأول 1971م . المجلد الثاني 1972م.
11 . ديوان الحماسة، تأليف أبي تمام حبيب بن أوس الطائي (ت 231هـ)، برواية أبي منصور موهوب بن أحمد بن محمد بن الخضر الجواليقي (ت 540هـ)، تحقيق: د. عبد المنعم أحمد صالح، دار الشؤون الثقافية العامة (سلسلة خزانة الأدب)، بغداد، 1987م.
12 . الصورة الاستعارية في شعر السياب (رسالة ماجستير)، إياد عبد الودود عثمان الحمداني، مقدمة إلى مجلس كلية الآداب، جامعة البصرة، 1416هـ . 1995م.
13 . لسان العرب المحيط للعلامة ابن منظور، معجم لغوي علمي، إعداد وتصنيف: يوسف خياط، نديم مرعشلي، بيروت، (د.ت).
14 . معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة، كامل المهندس، مكتبة لبنان، ط2 (مزيدة ومنقحة)، بيروت، 1984م.
15 . مفتاح العلوم، أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي السكاكي (ت 626هـ)، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، ط1، 1356هـ . 1937م.
16 . الموجة الصاخبة . شعر الستينات في العراق، سامي مهدي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1994م.

□□□

رفاعة الطهطاوي
نعمان عاشور

د. أحمد زياد محبك- سورية

تصور مسرحية (رفاعة الطهطاوي أو بشير التقدم)[1]لمؤلفها (نعمان عاشور)، ابتعاث الشيخ (رفاعة) إلى باريس، وتعلمه اللغة الفرنسية، وعكوفه على ترجمة كتب العلوم منها إلى العربية، ثمّ عودته إلى مصر، ومروره إلى نهاية حياته بسلسلة متعاقبة من الخيبات والإحباطات، يفرضها عليه الحكام المتتابعون على مصر، وهم أبناء (محمد علي)، ومغالبته ذلك كله بالكفاح والعمل الجاد مع أصحابه، بتعاون وإخلاص، وكسره أطواق الإحباط طوقاً طوقاً، وتطلعه الدائم نحو المعرفة والحرية، على الرغم من كل التحديات، وإن كان في ذلك قد ظل أسير ارتباطه بالسلطة، مديناً لها في نجاحه.

*

والمسرحية تتألف من ثلاثة فصول، وفي الفصل الأول منها (ص11-8) يظهر (رفاعة) بعد عودته من البعثة، في مدرسة المدفعية، فقد نقل إليها من مدرسة التمريض، وهو يشعر بالضيق، لأنه لا يحقق فيها شيئاً من طموحه، وقد تقدم إلى مديرها الأجنبي يطلب إجازة، وهو ينتظر الموافقة، وفي أثناء الانتظار يسترجع ذكرياته ويدونها، فيذكر يوم رجع من (القاهرة) إلى (طهطا)، يحمل قرار إرساله مع المبعوثين إلى فرنسة، إماماً لهم، ثمّ يذكر وداعه لأستاذه الشيخ (حسن العطار)، ونصيحته له بأن ينضم إلى البعثة طالباً، ثمّ يذكر أستاذه في (باريس) السيد (آكوب)، وإشفاقه عليه ممّا لحق عينيه من تعب، بسبب المطالعة والترجمة، ثمّ يذكر عيد الحرية في (باريس)، ودعوة صاحبة البيت الذي هو فيه إلى حضور الاحتفال الذي أقامته بتلك المناسبة، ثمّ يذكر رسالته إلى أستاذه (حسن العطار) يسرد فيها قائمة الكتب التي ترجمها، وقد بلغت اثني عشر كتاباً، ثمّ يذكر زيارة أستاذه السيد (آكوب) له، وإطلاعه على كتاب الموافقة على عودة البعثة إلى مصر في إجازة، ثمّ يذكر لقاءه بأهل قريته في (طهطا)، وحديثه لهم عن أهل (باريس) وعاداتهم وأزيائهم وتعلقهم بالحرية، وتخلصهم من كثير من العادات والتقاليد القديمة.

وفي أثناء ذلك كله ما يفتأ (الآذن) يدخل عليه، من غير استئذان، مرة ليقدم له القهوة، وأخرى ليجلب له الماء، وثالثة ليطوي الستائر، وهو يقسو عليه في كل مرة، فيوبخه، ويذكره بجهله وغبائه ويطرده ولكنه يندم أخيراً، ويغفر له

[1] عاشور، نعمان، رفاعة الطهطاوي،أو بشير التقدم، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1974، قطع صغير، 176

ذلك كله.

ثمّ يدخل عليه صديقه (فرغلي) فيشكو له ضيقه بمدرسة المدفعية، وأمله في العودة إلى (القاهرة)، ثمّ يدخل عليه الآذن ليقدم له كتاب الموافقة على منح الإجازة، فيفرح بذلك، فيجمع كتبه وكراساته، ويطوي ستائره، ويمضي إلى (القاهرة).

ويتألف الفصل الثاني (ص70-119) من ثلاثة مناظر، تظهر في المنظر الأول زوجة (رفاعة) وهي تسأل ابنها (علي فهمي) عن كراسة المذكرات التي فقدها والده، فيجيبها بأنه لم يعثر عليها، ثمّ تعلن (الخادمة) عن وصول قماش ملفوف، فيدرك (علي فهمي) أنها الستائر التي طلبها من (باريس) والتي يعجب والده بها، ويعدّها مصافي للنور، ثمّ يدخل (رفاعة) ومعه صحبه ليحدثهم عن مقابلته (محمد علي باشا) وتمكنه من إقناعه بافتتاح مدرسة للترجمة، ويدخل عليهم خاله (الشيخ فراج) وصديقه الشيخ (فرغلي) فيفرحان بالنبأ، ثمّ يدعو (رفاعة) الجميع إلى تناول طعام الغداء، وبنفسه شيء من الحزن لفقد كراسة المذكرات.

وتدور حوادث المنظر الثاني في مدرسة المترجمين، حيث يظهر عدد من الطلاب يلحون على (الآذن) طالبين مقابلة (رفاعة) ناظر المدرسة ليشكوا له كثرة الدروس، ويصرفهم (الآذن) بسلام، ثمّ يدخل أصدقاء (رفاعة) وفيهم (أبو السعود) و (الشيخ فرغلي) و(صالح مجدي) وهم يتشاكَوْن من إرهاق (رفاعة) لهم بالعمل، فقد فرض عليهم الإقامة في المدرسة، والعمل ليل نهار، وقد أنجزوا كثيراً من الترجمات، وهو يطالبهم بمزيد، ثمّ يدخل عليهم (رفاعة) في حماسة ليخبرهم بأنه سيطوف مع بعضهم في الأقاليم، لاختيار طلاب جدد للمدرسة، ثمّ يخبرهم أنه أسند إليهم إصدار مجلة (الوقائع المصرية) باللغة العربية، وعليهم أن يعملوا في تحريرها.

وتدور حوادث المنظر الثالث في بيت (رفاعة)، حيث تظهر زوجته، مع خاله (الشيخ فراج) وهما يذكران (رفاعة) ويشفقان من إخباره بما جد من أمر، وهو مريض قعيد البيت، بعد أن ألغى (الخديوي عباس) مدرسة الألسن، وأوقف (الوقائع المصرية)،

ويدخل عليهما (رفاعة) فينكر مرضه، ويؤكد حيويته، ويمازح زوجته، ويستذكر مناداتها له بـ(سيدي)، ثمّ يدخل عليه ابنه (علي فهمي) ليخبره أن (أدهم باشا) وكيل المعارف ينصح له بقبول قرار نقله ناظراً لمدرسة (الخرطوم) الابتدائية في السودان، ثمّ يخبره أن أصدقاءه المدرسين ينتظرونه في المكتبة، ويهم بالنزول إليهم، ولكن خاله يمنعه، إشفاقاً عليه من المرض، ثمّ يدعوهم إلى الصعود إليه، ويخبرهم (رفاعة) بموافقته على قرار نقله، ويؤكد الجميع وقوفهم إلى جانبه، واستعدادهم للانتقال معه، فيشكرهم، ويكتفي بانتقال صديقه (بيومي).

ويتألف الفصل الثالث (ص122-176) من أربعة مناظر، تدور أحداث المنظر الأول في بيت (رفاعة) بعد عودته من (السودان) حيث يظهر أصدقاؤه وهم ينتظرون دخوله عليهم من المكتبة التي أمضى يومين يعمل في ترتيبها، ويدخل عليهم ليؤكد لهم أنه غير آسف على ما كان من نقله إلى (السودان) فقد عمل هناك ما كان يعمله في (مصر)، ثمّ يذكر الأصدقاء وفاة خاله (الشيخ فراج) ووفاة (الخديوي عباس) وتقلد (الخديوي سعيد) ويدخل عليهم (أدهم باشا) ليخبرهم أنه قدم اقتراحاً إلى (الخديوي سعيد) بافتتاح (مكاتب الملل)، وهي مدارس يجتمع فيها كل من هو راغب في التعلم من أبناء الشعب عامة، واقتراحاً بتعيين (رفاعة) ناظراً عاماً لتلك المكاتب، ويبدي (رفاعة) قلقه، فهو يعلم أن من طبيعة الاستبداد

حب الغفلة، ومداومة الحفاظ على الجهل.

وتدور حوادث المنظر الثاني في بيت (رفاعة) حيث تظهر زوجته وهي تحذر (الخادمة) من تغيير ترتيب الكتب في أثناء تنظيفها، وتؤكد لها (الخادمة) أنها لن تفعل ذلك فقد علمها (رفاعة) القراءة والكتابة،

فهو قاعد في البيت، لا عمل له، ينتظر موافقة (الخديوي سعيد) على مكاتب الملل، ويدخل عليهما (رفاعة) ويدعو ابنه، ليشترك الجميع في شرب الشاي، ثمّ يأبى إلا أن يذهب إلى المطبخ بنفسه ليحضر كأساً لزوجته، وفي غيبته تقدم زوجته لابنها رسالة وصلت إلى (رفاعة) ولكنها لم تطلعه عليها، خشية أن يكون فيها ما يزعجه، ويقرأ (علي فهمي) الرسالة، وإذا هي قرار تعيين والده وكيلاً لمدرسة الحربية، ومنحه رتبة قائم مقام، ويرجع (رفاعة) من المطبخ، فيضيق بالقرار ويقلق، ويسخر سخرية مرة، وتنصح له زوجته بمقابلة (أدهم باشا) فيستجيب لنصيحتها، ويمضي لمقابلته.

وتدور حوادث المنظر الثالث بعد مضي أكثر من سبع سنوات، فيظهر أصدقاء (رفاعة) في ديوان المدارس، بنظارة المعارف، وهم يذكرون الأيام الماضية، فقد عملوا خمس سنوات في المدرسة الحربية، وإذا (الخديوي سعيد) يقدم على إغلاقها، ثمّ ظلوا بعد وفاته سنة كاملة من غير عمل، إلى أن عينوا في ديوان المدارس، وهم غير راضين، كما أنهم غير متفائلين بولاية (الخديوي إسماعيل) الذي يّدعي تطوير مصر، ولكنه لا يهتم بغير الشكل، ثمّ يتذكر الجميع ما لدى (رفاعة) لهذا اليوم من أعمال، ويكبر الجميع همته ونشاطه، على الرغم من تجاوزه السابعة والستين، ويذكر (أبو السعود) أن (رفاعة) كلفه بإعداد دراسة عن تعليم البنات، وقد نسي إعدادها، فيقدم له (صالح مجدي) نسخة من كتاب (رفاعة) "المرشد الأمين إلى تعليم البنات والبنين" ويقرأ (أبو السعود) مقاطع من الكتاب، تظهر فيها حماسة (رفاعة) لتعليم البنات، ثمّ يدخل عليهم (رفاعة) وهو يتقد حماسة، ليخبرهم بمنح رتبة (بك) إلى (صالح مجدي) ويهنئهم بإعجاب (إسماعيل باشا) بهم، ولكنهم يوضحون له أن خطتهم غير خطة (إسماعيل باشا) فيؤكد لهم بأنهم يستطيعون العمل كما يشاؤون، ويذكرهم بأن يكونوا كمصافي الضوء للمعارف العصرية، فهم ستائر النافذة التي تتفتح على أضواء الدنيا، ثمّ يؤكد لهم عزمه على إصدار مجلة (روضة المدارس)، ويوزع عليهم بعد ذلك الأعمال والمناصب، بحماسة ونشاط.

وتدور حوادث المنظر الرابع في بيت (رفاعة) حيث تظهر زوجته وهي توصي الخادمة بأن تترك الستائر مسدلة، ثمّ تشكو من ضيق (رفاعة) بالبيت، وتنقله من ركن فيه إلى ركن، ويدخل (علي فهمي) ليشكو نزق والده وغضبه السريع، ثمّ يدخل (رفاعة) وقد تجاوز الثامنة والسبعين، والخادمة تحاول مساعدته، وهو يرفض، مؤكداً نشاطه، على الرغم من المرض الملم به، ثمّ يطلب رفع الستائر، فهو يريد الشمس أن تسطع، ولا يحجبها شيء، ثمّ يأمر ثانية بإسدال الستائر، إذ لابدّ منها، فهي مصافٍ للنور، ثمّ يتحدث عن عزمه على تحويل المجلة إلى صحيفة يومية، ورغبته في نشر الحرية والمعرفة، ويرفض تناول الدواء، وينصح له ابنه بالنوم قليلاً، فيذعن ويتمدد، وتمضي زوجته لتغلق النافذة، فيصيح بها، لا، لا تغلقي النوافذ... حتّى تظل شمس مصر الساطعة باهرة الأضواء، لا تغلقوا النوافذ، الحرية والمعرفة على الدوام"، ثمّ ينام وهو يحلم بالحرية والمعرفة، وينادي بهما.

*

إن الإحباط الذي تلحقه السلطة بـ (رفاعة)، يقابل منه بإرادة لا تعرف اليأس أو القنوط أو التشاؤم، وبعزم لا يعرف الخيبة أو القهر أو الضعف، فيستمر في عمله، يصنف ويترجم، غير مبال، بما تفرضه عليه السلطة من قهر وعجز وخيبة وإحباط، مدركاً أن المعرفة هي سبيل الخلاص، ليس خلاصه وحده، فرداً، وإنما خلاص الشعب كله، من الجهل والتخلف والقهر والذل، فالمعرفة هي الطريق إلى الحرية، ولذلك كان يتفانى في العمل، جاداً مخلصاً، لا ييأس، ولا يعجز، ولا يقصر، ولا يسيء، ولا يتخلى، لأنه واع بأنه لا يعمل لنفسه، ولا للسلطة، وإنما للشعب، لأنه واثق بأن المعرفة لا يمكن أن تحد أو تقهر أو تضل أو يحجر عليها، فهي كالشمس، ولابد للشمس من أن تسطع.

إن (رفاعة) ليس بالمثقف الفرد المنعزل، القلق المتشائم، الباحث عن تحقيق ذاته فرداً، الطامع في المناصب والنفوذ والسلطة، المتطلع إلى الشهرة والمجد، على حساب جهل الآخرين وضعفهم وتخلفهم، إن (رفاعة) فرد مثقف، متعلق بالمعرفة، وبالعمل في ميدانها، مع الآخرين، يعملون معه، ويعمل معهم، في اشتراك، وتعاون، وتفاهم، واتفاق، يحدوهم الإخلاص، والصدق في تضحية، من غير طمع ولا استغلال، ولا سعي وراء منصب أو لقب أو مال، وهم معجبون به، يقدرونه، حق قدره، ويحبونه، ويحترمونه، يشاركونه ألم النفي، وعذاب البطالة، من غير يأس، ولا قهر ولا ضعف، وكأنهم قد شربوا جميعاً من كأس واحدة.

لقد كان (رفاعة) وصحبه يدركون واعين المسؤولية التي نهضوا بها، وهي نقل العلوم والمعارف من الفرنسية إلى العربية، لتنوير الشعب، وتمليكه المعرفة، ليزيل الجهل، وينفي عنه القهر والذل والاستبداد، وكانوا يستمدون قوتهم من إدراكهم لمسؤوليتهم، ويبتعثون الثقة من تعاونهم وتآلفهم، ولذلك استسلم (رفاعة) للموت أخيراً برضا، فنام مرتاحاً، مطمئناً، وهو يحلم بالحرية والمعرفة، تاركاً نوافذ داره، مصر، مفتوحة على المعرفة والحرية، تاركاً رفاقه، الذين كانوا معه دائماً، ليتابعوا مسيرته من بعده، غير يائس ولا قانط ولا متشائم ولا خائف ولا هياب، لأنه من قبل لم يكن يعمل وحده، وبذلك لا يكون موته سوى نهاية فرد واحد، ويبقى من بعده رفاقه، ليتابعوا العمل، الذي كانوا فيه معه، جميعاً.

> ولقد استطاع (رفاعة) وصحبه أن يقوموا بدورهم في تنوير الشعب، خير قيام، على الرغم من كونهم محاطين بإرادة الحاكم، وسيطرته،

يستبد بهم، مثلما يستبد بالشعب كله، كما شاء، فقد نقلوا إليه من العلوم الحديثة، ما يبصره بطريقه إلى المعرفة والحرية، وقد انتقوا، فأحسنوا الانتقاء، فكانوا كما وصفهم (رفاعة) نفسه، ستائر النوافذ المفتوحة على الشمس الساطعة، تصفي النور، وتنقله هادئاً، رقيقاً، لطيفاً، وكانت وسيلتهم إلى القيام بذلك الدور والنجاح فيه العمل بإخلاص وإتقان، وثقة وتفاؤل، وعزيمة لا تفل ولا تقهر، واتحاد كلمتهم، وتعاونهم واتفاقهم ورفاقهم جميعاً، وإدراكهم دورهم، ووعيهم به.

إن ما أحيط به (رفاعة) وصحبه من إحباط وقهر، وإضعاف، كان قادراً على دفعهم إلى الاستسلام، والولاء للسلطة، والتخلي عن الشعب، والتقصير في العمل، والإساءة فيه، ولكن (رفاعة) وصحبه، كانوا، في اتحادهم وتعاونهم وعزيمتهم ووعيهم بدورهم وصدقهم وإخلاصهم، أكبر من كل ما أحيطوا به، وأقوى.

*

> والمسرحية تستمد من التاريخ معظم الحقائق المتعلقة بحياة (رفاعة) وعصره، ولا تعدل فيها إلا قليلاً، ولا تضيف إليها شيئاً، إلا ماله صلة وثيقة بحياته، وبعصره،

ويمكنه أن يغنيهما، ولا يتناقض معهما في شيء.

وهي تعنى بأسلوب عرض الحقائق، وطريقة تقديمها، فتعمد في الفصل الأول إلى أسلوب الاسترجاع، فيظهر (رفاعة) في مدرسة المدفعية، بعد رجوعه من (فرنسة)، وهو يدوّن مذكراته، مسترجعاً أيام ابتعاثه إلى فرنسة، وتعلمه الفرنسية فيها، وعكوفه على ترجمة كتب العلوم عنها.

وتظهر عناية المسرحية بأسلوب عرض الحقائق في الفصلين التاليين أكثر دقة، وأشد تأثيراً، فهي تصور حياة (رفاعة) سلسلة من الحلقات المتكررة المتصلة، تتضمن تشجيعاً من رجال الحكم على العمل الثقافي، وتفانياً من (رفاعة) في العمل، بالتعاون مع رفاقه، ثمّ إحباطاً شديداً من رجال الحكم أنفسهم، يتمثل في نفي (رفاعة) مرة إلى (الخرطوم)، وفي إغلاق المدرسة، مرة أخرى، وفي تسريحه من العمل، مرة ثالثة.

لقد قدمت المسرحية معرفة بالتاريخ واضحة، فيها غنى، وفيها عمق، وهي لا تخلو من إعجاب بحياة (رفاعة) وكفاحه مع رفاقه لنشر المعرفة، وهي معرفة تعلّم أن التاريخ صراع بين قوى تريد المعرفة والحرية للناس جميعاً وقوى لا تريد ذلك، وتعمل على منعه، وتؤكد أن القيمة للكفاح في هذا الصراع، وأن النصر فيه هو لقوى المعرفة والحرية، بما تقدمه من جهد دائب مخلص قائم على التعاون والثقة والتفاؤل، على الرغم من كل الصعاب والعراقيل والتحديات.

ولكن ما في المسرحية من إعجاب ليس إعجاباً انفعالياً ولا عاطفياً، وإنما إعجاب عقلي، هادئ، متزن، يتم منحه لرجل على أساس من فعله وإرادته، وما يقدمه من خدمة للمجتمع كله، وليس لشخصه أو لصفات خاصة به وحده.

وما في المسرحية من تعليم ليس وعظاً ولا إرشاداً ولا نصائح، وإنما هو معرفة بخبرة، وهي خبرة بشرية، واضحة الأبعاد، محددة المعالم، قد يكون في ذلك التعليم شيء من المباشرة، ولكنها مسوغة، لأنها تدل على وعي، وإدراك.

والمسرحية تظهر دور الطليعة المثقفة وأثرها في تغيير الواقع، على الرغم ممّا يحيط بها من محاولات السلطة تعطيل ذلك الدور وعرقلته، وهو ما يضاعف مسؤولية الطليعة المثقفة، ويغني كفاحها، ويزيده حدة وخطورة.

وتبدو الطليعة المثقفة واعية للدور الذي تقوم به، مدركة أثرها في الواقع، ولذلك يتماسك أفرادها، ويتعاونون بجد وإخلاص، وصدق وتفان، مضحين تضحيات كبيرة، غير مبالين بالتعب والعناء والشقاء، واثقين بجدوى كفاحهم، وضرورة انتصارهم.

ويضرب (رفاعة) مثلاً لرائد الطليعة المثقفة، يقودها خير قيادة، يشجع أفرادها، ويوحد كلمتهم، ويبث فيهم العزيمة، ويبعث فيهم الأمل، غير طامع في عطاء ولا منصب ولا لقب.

ولكن يلاحظ تعويل المسرحية على (رفاعة)، حتّى لتطغى شخصيته على شخصيات الآخرين، ويبدو هو وحده الموجه والفاعل والمؤثر، وليس ثمّة من نقاش أو اعتراض ويبدو الآخرون مرؤوسين، وهو الرئيس، وفي هذا ما يضعف أيضاً التركيب الجماعي للطليعة المثقفة.

وتبدو الطليعة المثقفة مرتبطة بالسلطة الحاكمة، بل تعيش في كنفها، وتحت حمايتها ورعايتها، وتعمل بتوجيه منها، وإن كانت تسعى إلى الاختيار الحر والواعي ضمن إطار ذلك التوجه العام.

ومما لا شك فيه أن المرحلة التاريخية التي ظهر فيها العمل الجماعي للطليعة المثقفة هو الذي فرض ذلك الشكل من العمل، بما فيه من وجود تطغى شخصيته على شخصيات سائر

أعضـاء الطليعـة، وبمـا فـي ذلـك العلـم أيضـاً مـن ارتبــاط بالســلطة، والســعي إلــى نيــل رعايتهــا وحمايتهـا، وهـو شـكل مرحلـي مؤقـت، لا بـد منـه، ولا يمكن أن يظهر العمل الجماعي مستقلاً فجأة، ومن غير أشكال سابقة، لا تحقق الشكل الأمثل.

*

وتبـدأ مسـرحية (رفاعـة الطهطـاوي أو بشـير التقـدم)، بعـد مرحلـة طويلـة مـن تطـور الأمـور وتعقـدها، لتنطلـق مـن نقطـة جديـدة، تبـدأ فيهـا تعقيدات جديدة، وتسترجع في أثناء البدء، ما سبق من قبل من أمور، في مشاهد تمثيلية، يستحضر فيها الماضي، أو بعضه، ثمّ يتم تتبّع ما يطرأ من أمور، ومـا يسـتجد مـن وقـائع، فـي تسلسـل زمنـي متصـل.

والمسرحية تصـور حيـاة (رفاعـة الطهطـاوي) وكفاحه في سبيل نشر المعرفة، وتعرض قسماً من حياتـه، بأسـلوب الاسـترجاع الاستحضـاري، وهـو القسـم الـذي أمضـاه فـي (بـاريس)، مبعوثـاً إليهـا، وتعـرض الأقسـام الأخـرى مـن حياتـه، بأسـلوب سردي، وهي الأقسام التي تقلب فيها في وظـائف الحكومـة، سـاعياً إلى ترجمـة العلوم العصرية إلى اللغة العربية مع مجموعة من أصدقائه وتلاميذه.

وتتـألف المسـرحية مـن ثلاثـة فصـول، يقـوم الفصل الأول منها على عدد من مشاهد استرجاع الماضـي، وهـي مشـاهد تمثيليـة، ويتـألف الفصـل الثاني من ثلاثة مناظر، ويتألف الثالث من أربعة مناظر، والفصلان الأخيران سرديان.

وفـي الفصـل الأول يظهـر (رفاعـة) قاعـداً وراء منضـدته، وهـو ينتظـر توقيـع المـدير علـى كتـاب الإجـازة، وفـي أثنـاء ذلـك يسـترجع ذكرياتـه عن بعثتـه إلى فرنسـة، وهـي ذكريـات تتحقق فـي مشـاهد تمثيليـة متقطعـة، كثيـرة، تتـابع فـي تسلسـل زمنــي متصــل، وهــي لا تطــور فــي حــوادث المسرحية، ولا تسير بها نحو تعقيد، وليس لها من دور غير تقديم مرحلة من مراحل حياة (رفاعة)، أو حلقـة مـن تلـك الحيـاة، فيهـا حماسـة ونشـاط ونجاح، يعقبه إحباط وخيبة.

ويمثّـل الفصـلان الأخيـران مـن المسـرحية مرحلتين أخريين من حياة (رفاعة)، وهما يشكلان حلقتين، أيضاً تتضمن كل حلقة منهما حماسة، وجـداً فـي العمـل، ونجاحـاً، ينتهـي إلـى خيبـة وإحبـاط، ويلاحـظ أن كـل فصـل مـن الفصـلين الأخيرين مستقل بنفسه استقلالاً تاماً، ولا علاقة لأحـدهما بـالآخر، ولا علاقـة لهمـا معـاً بالفصـل الأول، غيـر علاقـة التسلسـل الزمنـي، والتعلـق بشخص واحد.

> وحـين يعـاد النظـر إلـى الفصـل الأول، فـي سياق متصـل مع الفصلين الثاني والثالث، يتضح أن الفصـل الأول مثلـه مثل الفصلين الأخيرين، مستقل بنفسـه، ويتأكد أن لا دور لـه سـوى تقـديم مرحلـة مـن مراحـل حيـاة (رفاعة)، كما قدم الفصلان الأخيران، ولكن بأسـلوب مختلـف، هـو أسـلوب التراجـع الاستحضاري.

وزمن المسرحية طويل، يمتد على أكثر من ثمان وثلاثين سنة، تمتد من تاريخ انتقال (رفاعة) مـن مدرسـة المدفعيـة إلـى مدرسـة الألسـن سـنة (1835م) إلى تاريخ وفاته سنة (1873م)، ويمتد زمـن الماضـي الـذي يـتم استحضـاره فـي مشـاهد تمثيليـة علـى أكثر مـن خمـس سنوات، تمتد مـن تـاريخ إيفاده إلى فرنسة سنة (1826م) إلى تـاريخ عودته إلى مصر سنة (1831م).

ومكـان المسـرحية مترامـي الأطـراف، ولكنـه لـيس كثيـر المواضـع، ولا بمتنـوع، فهـو تـارة غرفـة منـزل، وأخـرى مكتـب، وقـد تكـون بعـد ذلـك غرفـة المنـزل فـي (بـاريس) أو فـي (القـاهرة)، وقـد تكـون غرفـة المكتـب فـي مدرسـة المدفعيـة أو مدرسـة الألسن أو نظارة المعارف.

وشخصيات المسرحية كثيرة، ومتنوعة، ولكن

أكثرها ثانوي، وثابت، لا يتغير، ولا يتطور، أمّا الشخصية الرئيسة في المسرحية فهي (رفاعة) وقد لقيت عناية المسرحية واهتمامها، فبرزت شخصية واضحة المعالم، محددة الأبعاد، في حياتها المنزلية والدراسية والعملية والوظيفية، وفي جوانبها الفكرية والنفسية والأخلاقية، فهو سريع الغضب، سريع التسامح، متوقد حماسة ونشاطاً، قوي الفهم، سريع الإدراك، جلد، صبور، يحب العمل، ويتفانى فيه، ويخلص له، حتّى ليتعب عينيه بالمطالعة، ويرهق نفسه بالعمل في الترجمة وإدارة الأمور، وهو لا يهن، ولا يحزن ولا ييأس، ينقل إلى (الخرطوم)، فيعمل فيها مثلما كان يعمل في (القاهرة)، واعياً لدوره في نشر المعرفة، سواء هنا أم هناك، وهو طموح، ولكنه غير طامع في شيء من المناصب أو الألقاب، يحسن بناء صداقات متينة مع أصحابه في العمل، وهم أنفسهم تلاميذه، يوجههم ويرشدهم، ولا يسيطر عليهم، ولا يستبد بهم، ولا يستأثر بشيء لنفسه من دونهم، وهو جاد، نادراً ما يمزح، يرفض القسوة، ويحترم المرأة، ويعطيها حقها، ويقر بسفورها، وحقها في التعلم، ويعمل على تحقيق ذلك في بيته، وهو يدرك حاجة (مصر) إلى العلوم الحديثة، وضرورة فتحها النوافذ على العالم، ولكن على شرط أن تنتقي وتختار، وتحفظ أصالتها، وهو لا يحس بشيء من التصادم مع الثقافة الغربية أو الصراع، ولعل أجمل ما يردده، دائماً هو إشارته إلى هذه القضية بأسلوب رمزي شفاف يتمثّل في نافذة بيته، التي يريدها مفتوحة دائماً على الشمس والهواء، ولكنه يضع عليها ستائر رقيقة شفافة، تصفي النور، ولذلك يسمي الستائر مصافي النور، ويشبه نفسه وصحبه العاملين معه في الترجمة بها.

والمسرحية تنجح في ربط (رفاعة) بعصره، وتسجيل مراحل حياته، وفق مراحل الحياة السياسية في مصر، بإشارتها إلى الوقائع السياسية إشارات سريعة، وإظهار ما يكون لها من أثر في حياة (رفاعة)، وفي حياة مصر الثقافية، من غير أن تعتمد في ذلك على إظهارها.

إن عمل (رفاعة) ورفاقه في الترجمة يظهر كالدائرة الصغيرة، التي تتحرك داخل دائرة كبيرة، هي دائرة السياسة والحوادث السياسية وتغير الحكام، إن (رفاعة) يعمل وصحبه في سبيل نشر المعرفة، بجد ونشاط وإخلاص وتفان، وعملهم محاط بإرادة السلطة الحاكمة، ومشيئتها، وهي إحاطة رعاية وتوجيه، حيناً، وإحاطة سيطرة واستبداد وإحباط، أحياناً كثيرة، وفي عمل (رفاعة) وصحبه، وهم محاطون بإرادة السلطة، تناقض كبير، تظهر فيه روعة الإنسان وهو يعمل في ظروف غير مواتيه، ليجترح الظروف المواتية، وينشر المعرفة، غير يائس ولا قانط ولا هياب.

ولذلك كله بدت الحركة في المسرحية بطيئة، تسير في خطوط ترسم دوائر مغلقة، يعيد بعضها بعضه الآخر، في تكرار يبدو غير مجد، ولكنه يزيد الوعي قوة، والحس رهافة، والمعرفة عمقاً واتساعاً، ولأجل هذا كان (رفاعة) وصحبه، في عمل مخلص جاد بناء، من أجل نشر المعرفة، وفتح النوافذ عليها، لأن (رفاعة) وصحبه كانوا على وعي بأن المعرفة تسوق ريح الحرية، ولا بد من دخولها مع شمس المعرفة، حيثما وجدت نوافذ مفتوحة.

*

> ولقد كتب بعض الحوار باللهجة العامية في مسرحية (رفاعة الطهطاوي أو بشير التقدم) وكتب بعضه الآخر بالفصحى، في تداخل وانتقال مستمر، لملاءمة الشخصية أو الموقف.

إن زوجة (رفاعة) و(المدام مادلين) مدبرة بيت (رفاعة) في (باريس)، والخادمة في بيت (رفاعة)، و(عبد العال) الخادم في مكتب

(رفاعة)، و(المسيو جوزيف آجوب)، أستاذ (رفاعة) في (باريس)، ورجال القرية في (طهطا)، كل أولئك يتكلمون باللهجة العامية حيثما ظهروا في المسرحية.

أمّا (رفاعة) وأصدقاؤه وتلامذته، فيتكلم بعضهم مع بعض بالفصحى غالباً، ولا سيما حين يتعلق الحديث بقضايا ثقافية، وبالعامية حين يتعلق الحديث بأمور عادية، كالدعوة إلى دخول البيت، أو الخروج، ولكنهم يتكلمون دائماً بالعامية حين يتحدث أحد منهم مع أحد من العامة، أياً كان موضوع الحديث.

وعلى الرغم ممّا في ذلك التوزيع من انسجام مع التصور الذي يفترض ضرورة ملاءمة الكلام للموقف أو للشخص، فإنه لا يطرد.

وفي الأحوال كلها يبدو تجاور الفصحى والعامية غير منسجم، وفيه قدر غير قليل من التنافر والفوضى والاضطراب، ممّا يخل بوحدة العمل المسرحي، وفي المقطع التالي من المسرحية مثل للحوار فيها:

"فراج": قوليلي بقى، أنتي شايفه إيه؟!

أم علي: أنا شايفة أننا ما نجبلوش سيره عن اللي حصل، حتبقى صدمه، كفايه عليه متاعب المرض.

فراج: هذا كلام لايقال يا بنت الأنصاري، رفاعة أدرى مني ومنك بما أصابه، ويقيني أنه كان يدرك ما سيحل به بعد وفاة محمد علي.

أم علي: إبراهيم باشا الله يرحمه الله كان بيعزه، دا هو اللي سلمه رتبة الباكوية، اللي أنعمها عليه أبوه.

فراج: أنت لا تعرفين زوجك كما أعرفه، فالألقاب لا تثلج صدره، ويقيني أنه مهموم وليس مريض".

والتناقض في المقطع السابق واضح، فالشيخ (فراج) يحدث (أم علي) باللهجة العامية في بدء الحوار، ثمّ يحدثها في نهايته بالفصحى، من غير مسوغ لمثل هذا الانتقال إلى الفصحى، إن كان ثمّة مسوغ من قبل للحديث بالعامية.

> ويمتاز الحوار في المسرحية عامة بالقصر، وقوة التعبير عن الشخصيات، وسرعة تطويره المواقف، وسوقها نحو تعقيد أو حل، سواء ما كتب منه بالعامية أو ما كتب بالفصحى.

وفي ذلك ما يدل على ملاءمة الفصحى للحوار، وما يؤكد مسؤولية الكاتب عن تطويعها للبناء المسرحي، ويجعل الدعوة إلى العامية غريبة، وغير مسوغة.

□□□

جماليات المكان
في قصة طفولة
جبرا إبراهيم جبرا: البئر الأولى

د.خديجة زعتر- الجزائر

أوّلاً: تقديم إجمالي لنص "البئر الأولى"(1):

نستهل قراءتنا هذه، بوصف الكتاب والوقوف على خصائصه:

إنّ أول ما يستوقفنا فيه هو اللوحة التشكيلية الموجودة على الغلاف، فهي تقدم صورة لجبرا الشاب (الرأس والكتفان فقط، والخلفية عبارة عن رفوف ملأى بالكتب)، شكّلها جبرا بريشته،

وكأنّه من خلال هذا الرسم الذاتي (autoportait) يحاول أن يعبّر عمّا قد تعجز الكلمات عن التعبير عنه في ثنايا النص اللاحق. هي إذاً، دعوة لأن "نقرأه" بشكل آخر، اعتماداً على وسيلة تعبير أثيرة لديه، وهي في الوقت نفسه جزء لا ينفصل عن عالمه الفني، ومن ثمّ، قد يضيف بها حالة شعورية وبُعداً إضافياً، يساعدان على قراءة كاملة لقصة الطفولة. وأقل ما يمكن أن يضيفه هذا الرسم الذاتي هو الحضور النسبي للجسد أو بالأحرى لملامح الوجه. ولقد عمد جبرا إلى الفن التشكيلي لكي ينشئ صورة خاصة عن نفسه، ولم يلجأ إلى الصورة الفوتوغرافية، مثلما نجد في سير ذاتية أخرى (مثل سيرتي كل من إحسان عباس ونوال السعداوي). ففي الرسم الشخصي للصورة، تخلّف النفس آثارها، وهذا ما ينعدم في الصورة الفوتوغرافية "الآلية". بهذا الرسم الذاتي، أضاف جبرا إضاءة تكميلية لمشروعه المتمثّل في البحث عن الذات.

ويعلو هذا الرسم الذاتي، اسم المؤلّف ثمّ العنوان: "البئر الأولى".

> يبرز الاسم "جبرا إبراهيم جبرا" باللّون الأحمر، ولعلّ في ذلك إيحاء إلى ما للاسم - إلى جانب عناصر أخرى - من أهمية قصوى في الوظيفة "التعاقدية" التي يؤدّيها. إنّ دوره هنا، حاسم في تحديد جنس النص، بخاصة وأنّ المؤلف قد عدّه كتابة سيرة ذاتية.

إنّ معطيات الغلاف هذه وما يليها من تصنيف أجناسي (فصول من سيرة ذاتية) ومن إهداء، شديدة الارتباط بالنص وبأجوائه. لذا يمكن أن تكون مفاتيح تسهم في تبليغ جانب من عالم القصة اللاحقة، فهي بذلك تعدّ مؤشرات أولى نحو دلالات النص في مجمله.

أمّا عن العنوان: "البئر الأولى"، فيبدو غير

مألوف لقصص الحياة، إذ كثيراً ما قرأنا عناوين مثل "الأيام" (طه حسين)، "حياتي" (أحمد أمين)، "سجن العمر" (توفيق الحكيم)، "أوراق العمر" (لويس عوض) "أوراقي، حياتي" (نوال السعداوي)، وغيرها من العناوين الحرفية التي تُشير مباشرة إلى المحتوى وقد تصفه جزئياً، لكنها قليلاً ما تكتسي قيمة رمزية، مثل ما هو موجود بالنسبة لـ"البئر أولى".

ولاشك في أن جبرا لا يقصد من خلال عنوانه المعنى الظاهري للبئر التي ورد الحديث عنها في مقدمة الكتاب، وإنما يتجاوز ذلك المعنى ليصل إلى التجريد، إلى الترميز، وهو بهذا يراهن بثقافة القارئ على تأويل ما يكتنفه من غموض ومن إيحاء.

والبئر أولى هي بئر الطفولة التي تجمّعت فيها أولى التجارب هي النبع، الذي غذّى وعي الطفل ونماه مع مرور الزمان، "وكلما استقى من تلك البئر، ازداد مع ريّه فهمه لهذه التجارب"(2). وبهذا يحيا ولا غنى له عن هذا الينبوع الذي لا يستقيم العيش بدونه. ولعل البئر هنا تعني الذاكرة بكل ما تحويه من تجارب متنوعة وذكريات سارة ومؤلمة. وإذا كان هذا النص هو البئر الأولى فلأنه يحوي التجارب الأولى المرتبطة بمرحلة الطفولة. ويوضّح جبرا صورة الطفولة . البئر في أحد كتبه قائلاً: "طفولتي ما زالت هي ينبوعي الأغزر [..] إنّنا كنّا أيام الصغر في بيت لحم نعتمد في حياتنا على مصدرين للماء: "عين القناة"، والبئر المحفورة قرب كل دار. وفي طفولتي كثيراً ما حملنا الماء من العين، وصعّدناه بالدلو من البئر، فكنّا نطمئن إلى أنّنا، رغم [كذا](3) ما في ذلك من مشقة . نقلبها كأمر عادي من أمور الحياة . كنّا نطمئن إلى أنّنا لن نعاني الجفاف. هكذا بالضبط هي طفولتي بالنسبة إلى الكثير من كتاباتي. إنّها البئر، أو العين، التي تمدّني بالكثير من النسغ لما يتنامى في ذهني من نبت الخيال، وأرجو أنّها ستستمر في منع الجفاف أو العطش"(4).

وأشار جبرا تحت العنوان "البئر الأولى" مباشرة، إلى الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه نصه، وحدّده بقوله: "فصول من سيرة ذاتية".

على الرغم من أن تصنيف المؤلف لعمله الأدبي لا يكفي لكي نسلّم بانتماء النص لجنس ما من الأجناس الأدبية، إلا أن هذا التحديد يقيم ما يُعرّف بـ"الميثاق السير ذاتي"(5)، كما يستدعي بالضرورة نمطاً خاصاً من القراءة.

أمّا عن حصر السيرة الذاتية في "فصول"، وهو ما ينطبق على المادة الحكائية المتضمنة داخل النص، فيشير إلى أنّها فصول وليست طفولته بأكملها.

لاشك في أن جبرا يدرك جيداً بأنّه مهما كان طول النص وكثافته، فإنّه لن يتمكن بأي حال من الأحوال من تغطية تجارب عمره بأكمله، أو لنقل أحداث ووقائع طفولة بتمامها، لأن الحياة أوسع من أن تُختصر في عدد من الصفحات وأعمق من أن تؤسر بين دفتي كتاب (6). ولعل هذا ما جعل جبرا يكتفي "بفصول" من سيرة حياته، ويختار من الذكريات ما له قيمة تدليلية. ولاشك في أن خبرة جبرا القصصية المتميّزة قد أسهمت في توجيه هذا الاختيار الدقيق الذي يمكّنه من استجلاء منظوره الفكري ورؤيته للحياة.

ثمّ تأتي عبارة الإهداء التي تحمل طاقة رمزية لافتة:

"إلى الذين لقنوني سحر الكلمة فملأت بئري من عذب مياههم"

يقول جيرار جنيت (Gérard Genette) بخصوص الإهداء:

"وللمهدى إليه دائماً فضل على العمل الذي أهدي إليه، بشكل من الأشكال"(7)

إذا سلمنا بهذه المقولة، فإن إهداء جبرا يتضمن عرفاناً بالجميل يشمل كل الذين علموه سحر الكلمة، بغض النظر عن أسمائهم، وهوياتهم، وانتماءاتهم، وعصورهم.

ولقد صرّح جبرا في مقال له: "أنت تعلم أن حياة أي شاب يتعلق بالأدب هي "حياة كتب" فالكتاب كان دائماً مهمّاً في حياتي. ولو اضطررت إلى تعداد الكتّاب الكبار الذين قرأتهم يومئذ بشغف وحفظت الكثير من كتاباتهم عن ظهر قلب، لعجزت عن ذكر الجميع، لكثرتهم. فأنا لا أزعم أنّني تعلّمت عن فلان فقط، لأنّني تعلمت عن الكثيرين"(8). ولذا كان إهداؤه هنا، عامّاً، يسع الكثيرين، ويتّضح إيمانه بقوة الكلمة من خلال التقابل بين العبارتين "سحر الكلمة" و"عذوبة المياه" الواردتين في الإهداء. ولعلّ وجه الشبه بين العنصرين (الكلمة والماء) يتجلى في طاقتهما الفعالة المؤدية إلى التأثير والتغيير والتجدّد والخصب والخلق والإحياء والحياة. والصلة وثيقة بينهما لأن في كل منهما تكمن الحياة وبهما يتم تخطي الموت. إذاً، فبالكلمة والأدب والفن عموماً يمكن البقاء.

يلي الإهداء، افتتاحية بعنوان: "في المستهل: لماذا سيرة الطفولة هذه؟" هذه الافتتاحية تستحق وقفة متأنّية لتضمّنها، إلى جانب الإجابة عن السؤال المطروح، إجابات عن أسئلة أخرى تتعلق جميعاً بتجربة جبرا في مجال كتابة السيرة الذاتية. إنها توضح دواعي هذا التأليف، كما تبين خلفياته وخصوصياته، فهي إذاً، كشف عن تكونها الفني وقراءة كاتب لنصّه، بل هي عرض لوعي جبرا الكتابي والفني، وتوضيح لتصورّه الخاص لجنس السيرة الذاتية. ويمكن أن تعدّ هذه الافتتاحية مفتاحاً لقراءة النص اللاحق وتوجيهاً قد يضمن القراءة الجيدة.

خصص جبرا مقدمة الكتاب لتوضيح العنوان: "البئر الأولى" وتحوّله من معنى ظاهري تصريحي إلى معنى تجريدي مجازي، وحلل المعنيين الظاهري والمجازي على التوالي، فأورد حديثاً مفصلاً عن أنواع الآبار (الحقيقية) في فلسطين مُبرزاً أهميتها في الحفاظ على الحياة، عبر العصور، ثمّ انتقل إلى المعنى الرمزي أين صارت الحياة لديه عبارة عن "سلسلة من الآبار"، تحفر لكل مرحلة من مراحلها بئر تتجمع فيها مختلف التجارب بأفراحها وأحزانها، بمخاوفها وأشواقها.

****

ثانياً: المكان في قصة "البئر الأولى":

لقد غطّت قصة "البئر الأولى" مرحلة الطفولة الممتدة من سن الخامسة تقريباً، إلى مستهل السنة الثالثة عشرة، وبتتابع هذه الأعوام وتسلسلها، تشكّل بناء النص.

إن كل الذكريات والحوادث التي عرضت في القصة، تدور حول الموضوعات الكبرى الآتية:

. الطفولة بأفراحها وأقراحها.

. الأسرة التي عاش الطفل في كنفها.

. الفقر وتجلياته المختلفة.

ـ المدرسة أو المدارس التي تردد عليها الطفل، بمدرّسيها وتلاميذها.

. المحيط الاجتماعي وخصوصياته في بيت لحم ثمّ في القدس.

غير أن الموضوع المحوري هو الطفولة بكل تفصيلاتها وأوجهها المتعدّدة، وهي التي تتجمع

حولها الموضوعات الأخرى. ولعل أبرز ما يميّز هذه الطفولة عنصر الفقر، الذي يطبع كل الحوادث التي انتقاها جبرا لتمثيل عالم طفولته.

وما لفت انتباهنا أثناء قراءتنا لنص "البئر الأولى" هو الارتكاز على وصف الأماكن (والشخصيات أيضاً)، ليتم تشكيل صورة المحيط الطبيعي، والاجتماعي، والثقافي الذي تربّت في كنفه الشخصية المحورية.

وهذا ما سنقف عنده في هذه الورقة، لإجلاء أهمية المكان، ودوره على الصعيدين الدلالي والجمالي.

لما لم يكن بالإمكان العثور على الطفل جبرا، في نص "البئر الأولى"، بمعزل عن محيطه، غدا تصوير هذا المحيط مَعْبَراً، بل مرآة تُجلي صورة طفل، وتكشف خفايا نفسه. وقد ساهم الوصف بفعالية في تجسيد عالم الطفولة، بأجوائه وخصوصياته، إذ من خلاله ارتسمت الأماكن بتفصيلاتها، وكأن الحياة قد دبّت فيها من جديد.

من أوّل جملة في النص، يتّضح الهاجس المزمن، الذي هيمن على قصة الطفولة هذه؛ لأنّ الكاتب حين اصطفى جملة: "كلّما أردنا التحوّل إلى دار جديدة نسكنها"(9). ليستهلّ بها مقدّمة نصّه، أو جملة "انتبهت إلى أنّ أهلي يسمّون المكان الذي نسكنه بالخان"(10). ليبدأ الفصل الأوّل من قصّته، إنّما كان بصدد وضع اللبنة الأولى في البناء الفني الذي يترجم جوهر هواجسه وهمومه: المسكن بكل ما يحمل من معاني الاستقرار، والسكينة، والطمأنينة، والمنبت، والتجذّر، والانتماء.

وما يؤكّد فعالية المكان وأهميته في سيرورة القصة بدؤه فصولاً كثيرة بوصف أماكن بعينها، مع شيء الإسهاب. ولعلّ الجدول الآتي يوضّح مدى هذه الأهمية:

الفصل	الصفحة	الجملة الأولى من الفصل
الفصل1	19	"انتبهت إلى أنّ أهلي يسمّون المكان الذي نسكنه بالخان....."
الفصل2	28	"في المدرسة رأيتهم يكتبون..."
الفصل3	40	"كانت دارنا تتألف من غرفة صغيرة..."
الفصل5	55	"كانت مزية الخشاشي: ما كنّا نسمي بيتنا ذاك..."
الفصل7	79	"في بيت لحم أديرة كثيرة..."
الفصل8	86	"كان لدير (أبونا أنطون) ميتم كبير للأولاد..."
الفصل16	209	"يقع جبل خريطون على بضعة كيلومترات شرقي بيت لحم..."
الفصل17	219	"على حافة وادي الجمل... سمقت شجرة زعرور كبيرة..."
الفصل19	242	"في الدار، كان السكون..."

واعتماداً على الجدول، يتّضح أنّ المكان هو حجر الزاوية الذي تحدّد على أساسه الفصول . ولو شكلياً . 9 من أصل 21 فصلاً تجلّى فيها حضور المكان.

والمكان في النصّ متنوّع، يقع في بلدة بيت لحم ونواحيها (باستثناء الفصول الأربعة الأخيرة حيث يتمّ الانتقال إلى القدس).

ينقسم هذا المكان العام إلى أماكن أصغر هي: الدار . المدرسة . أماكن اللهو . الكنيسة . الدير وملحقاته . جبل خريطون.

لقد ارتبطت بهذه الأماكن ذكريات شتّى، استرجعها الراوي وطفت على سطح ذاكرته فراح يعمّق علاقته بأمكنتها، لأنّها النبع الذي يمتدّ في أعماقه ويمنحه باستمرار مادّة للذكرى وللكتابة.

إنّ أيّ شيء يوصف يقدّم بالتأكيد من منظور خاص، والمكان في جلّ الفصول لا يظهر إلاّ من خلال الرؤية الثنائية للراوي الراشد والطفل . بطل القصة . معاً. وهذه الرؤية المزدوجة هي التي تحدّد أبعاد المكان وطوبوغرافيته، وتجعله يكتسي دلالته الخاصة.

ولنقرأ على سبيل المثال، المقتطف الآتي:

"واتجهنا نحو خندق على حافة الفناء، هبطنا فيه، ومنه قفزنا إلى الطريق العام، وسرنا باتجاه القبّة. والقبّة معلَم بارز من معالم بيت لحم، وكانت لي الحدّ الفاصل بين المعلوم والمجهول. فما دمت أنا في هذه الناحية منها، فأنا ضمن تخوم البلدة التي أعرفها وتعرفني. أمّا إذا تخطّيتها إلى الطرف الآخر، حيث تمتدّ الطريق إلى القدس، فأنا مجازف في عالم كلّه غوامض وأسرار. وعلى مقربة من المكان حجر كتب عليه حدود بلدية بيت لحم، وهو يؤكّد لي حسّي بالخط الفاصل بين الألفة والغربة. كان هذا المعلَم مبنى صغيراً مربّعاً تعلوه قبّة بالفعل، وفي جداره المنخفض القائم على حافّة الطريق نافذتان صغيرتان مفتوحتان دائماً إذ لا درفات لهما. والاسم الكامل لهذا المبنى قبّة راحيل"(11).

وإلى جانب هذا الوصف الدقيق، أسهمت أسماء الأماكن في تقديم صورة طوبوغرافية للبلدة ونواحيها. "والاسم الحقيقي للمكان يعلن عن صحّة حدوث القصة عن طريق نوع من الانعكاس المجازي الذي يضمحّل معه ارتياب القارئ: فما دام المكان حقيقياً فإنّ كل ما يتعلّق به ويتّصل به حقيقي أيضاً"(12).

ولهذا كان لوصف الأماكن بأسمائها الحقيقية دور فعّال في إقناع المتلقّي بصدق ما يسرد عليه من حوادث، وبالتالي، تسليمه بصحّة كلّ ما يقال له. وقد عمّق هذا الدور ذكر أسماء لأماكن مشهورة في بيت لحم ونواحيها (دير الأب أنطون . كنيسة المهد . شارع رأس افطيس . قبّة راحيل . آبار النبي داود . دير مار الياس . جبل خريطون) وفي القدس أيضاً (باب الخليل . السويقة . حارة اليهود . حارة النصارى . باب خان الزيت . الحرم الشريف . دير مار مرقس . قلعة النبي داود...).

والأماكن في "البئر الأولى" عبارة عن عناصر منسّقة تحدث حولها الوقائع المختلفة، فكلّما تغيّر المكان، حصلت تحوّلات حاسمة في سرد الأحداث وترتيبها وفي بناء النص وتقسيمه.

إنّنا ننتقل في النص بانتقال الطفل جبرا في المكان والزمان، وكلّما قيّض له التواجد في مكان ما، قدّمت الحادثة المرتبطة بهذا المكان، كما عاناها الراوي الطفل. نلمس هذا بوضوح في تصوير عدد من الوقائع المرتبطة بمعينها مثل حادثة الإغماء في الكنيسة (13)، وتجربة الضياع، والعطش في جبل خريطون(14)، وحادثة إطار السيارة في جبل الجمل(15)، حيث يتجلّى الموقع الجغرافي كعنصر مكوّن للحدث، فينصهر وصفه فيه.

كما ارتبط تقديم معظم الشخصيات بأماكن بعينها. وقد تعدّد هذا الشكل من التقديم بعدد المرّات التي تمّ فيها الانتقال إلى بيت جديد وإلى مدرسة جديدة.

ومن خلال هذه العلاقات مع الحوادث والشخصيات، يتّضح أنّ "البئر الأولى" قد أحدثت قطيعة مع مفهوم المكان بوصفه "ديكوراً" أو عنصراً تحسينياً ornemental بمفهوم أندريه بيتي جان (André Petit-jean) وجان ميشال أدام (jean-michel Adam)(16)، فهو ليس مكاناً تجري فيه الأحداث وحسب، وإنما هو عنصر فعّال ومكوّن جوهري في القصة.

وغالباً ما تمّ وصف الأماكن بطريقة تشبه التصوير السينمائي البانورامي إذ نجد أنّ الراوي قد تبنى تقنية الكاميرا المتحرّكة، ومضى يصوّر المكان بحركة تحاكي حركة الطفل في المكان الذي يعبره. وأينما اتّجه الطفل تدار عدسة الكاميرا، وحيثما وقعت عين الطفل يتمّ التصوير. وبغية الاستشهاد على هذا الاستنتاج، سنقرأ هذه المقتطفات:

"كم كان رائعاً عصر ذلك اليوم أن أتجاوز

أخيراً قبّة راحيل، بلوغاً إلى شجرة الخرّوب الكبيرة التي على يسار الطريق . تلك الشجرة المستوحدة، المتفجّرة من الأرض بين أشجار الزيتون الغبراء [...] وهي محطّتنا الأثيرة في الذهاب إلى مار الياس والعودة منه . والدير في تلك الساعة أقصى مكان بلغته سيراً على القدم باتّجاه القدس.

مررنا بالخرّوبة الجميلة، ومررنا ببوابة الدير القديم وبئره المهملة، متّجهين إلى البقعة التحتا، ومنها نحو الطوري، ثمّ نزلنا إلى مشارف بركة السلطان، وأطلّت علينا أسوار المدينة القديمة ومئذنة النبي داود، وقد غمرها شفق بنفسجي من الشمس الغاربة. وصعدنا بعد ذلك إلى باب الخليل [...] الحجرية الملساء العريضة، والدكاكين على الجانبين [...] ولما بلغنا أوّل قنطرة تتفرّع عندها طريق تصعد وتنعطف باتّجاه الدير، وأخرى تتجه إلى اليسار نحو حارة النصارى، وثالثة تستمرّ باتجاه باب خان الزيت ومنه إلى الحرم الشريف [...] وصعدنا أنا وجورج بضع درجات انعطفنا منها إلى زقاق ضيّق"(17).

كما بدا للراوي أحياناً أن يقوم بدور المرشد فيوجّه الزيارة للمكان المراد وصفه. وللتخفيف من رتابة الوصف لجأ إلى بعض الأدوات لتنظيم مقطعه الوصفي، ولنقرأ مثلاً:

"في الدار، كان السكون [...] في الغرفة المجاورة لدار الأرملة أمّ منصور [...] وبجوارهم، في الطرف الأقصى من الحوش، يقيم يوسف الأعرج وزوجته [...] مقابل دارهما، في الغرفة التي هي نظير غرفتنا في الطابق السردابي من البناية يسكن لطيف [...] عند صعود الدرج من حوشنا السفلي إلى الدهليز [...] كان عند رأس الدرج بابان متقابلان. أمّا الباب الذي على اليسار فيؤدّي"(18).

وفي موضع آخر:

"سرنا في الطرقات المعقودة الضيّقة، وكلّما انعطفنا، تغيّرت المرئيات شكلاً وتغيّرت الروائح، وتغيّرت الأصوات. إلى أن دخلنا زقاقاً فيه الدكاكين المفتوحة على مصارعها متلازّة على الجانبين، وكلها . فيما بدا لي . ملأى بالأحذية المستعملة [...] كان ذلك أوّل حارة اليهود، والرائحة فيها نفّاذة: عفن وعطن غريبان. وبعض الأبواب المفتوحة أرى منها دواخل الدور، وفيها رجال يلبسون السواد وقبّعات فرائية عجيبة، ونساء وأطفال كثيرون يعبث بين أرجلهم الدجاج. ورائحة روث الدجاج طاغية في كلّ مكان"(19).

لقد اتّضح من خلال اللوحة الوصفية، أنّ الأماكن الموصوفة منتقاة بعناية لتحمل أقوى شحنة شعورية ممكنة. ولذا كانت الفقرة السابقة على سبيل المثال، توحي بغرابة المكان وكراهته (وهذا ما يكشف عن أعماق الراوي، وينسجم ونفسية الطفل المحبطة).

وقد عمل الراوي على تصوير تحفّز كلّ حواس الطفل لالتقاط المؤشّرات الدالة على الاشمئزاز والنفور: مؤشرات مرئية ومشمومة ومسموعة: "تغيّرت المرئيات شكلاً، وتغيّرت الروائح وتغيّرت الأصوات [...] كان ذلك أوّل حارة اليهود، والرائحة فيها نفّاذة: عفن وعطن غريبان [...] ورائحة روث الدجاج طاغية في كلّ مكان".

والافت إذاً، في هذا المثال، هو أن المنظور السردي لا يكتفي بمركز التوجيه البصر، وإنما ينطوي كذلك على مراكز التوجيه الأخرى: السمع والشمّ ـ وهما قوّتان إضافيّتان للإدراك ـ

وقد وظّفت الطريقة نفسها لتعميق وصف آخر، استغل فيه هذه المرّة، السمع والبصر للإيحاء بالمعاني الروحانية المرتبطة بالمكان، في مثل قول الراوي عن قبّة الصخرة: "كان الصحن الفسيح، الذي تحتل قبّة الصخرة الوسط منه،

يـوحي بسـلام وهـدوء رائعـين، بعـد ضوضـاء وصـخب الأحياء التـي نقطعها عبوراً إليـه. وكلّما غـادرت قبّـة الصـخرة، عـودة إلـى الـدار، غـادرت معهـا السكون والدّعـة عـودة إلـى قلـب الأشـياء الخافق بضجيج البشر"(20).

لم يقتصر الوصف إلى البيوت (أو الغرف) التـي سكنها الطفل جبرا، بل تعدّاها إلـى وصـف البلـدة كلّهـا، كـالوقوف عند المعـالم التـي تعطيهـا معناهـا المكـاني الأعمـق. لـذا حظيـت بعـض المباني والكنائس بنصيب من الوصف، تداخل فيه الفردي الخـاص مـع العـام المشـترك. وقد وضّـح جبرا هذه الإشكالية بنفسه إذ قال: "وصور البيت تتحرك في كلا الاتّجاهين: إنّها فينا بقدر ما نحن فيهـا... ولكننـا فيهـا، وهـي فينـا بمعنـى الفـردي الخاص فقط، بمعنى البيت الأوّلي الذي قد يتغيّر مـع الكثيرين منـا شكلاً وتركيباً كل بضـع سنوات يحتـلّ جزءاً مـن اللوحـة النفسـية، أو طبقـة منهـا، بينمـا الجـزء الآخـر، طبقـة منهـا، البيـت الأكبـر، المبنـى العام الذي هو في الأغلب بنيان تـاريخي كبيـر يسكننا هـو أيضـاً بقـدر مـا اسـتوعبنا مـن دواخلـه وخوارجـه: وبـذلك تتـداخل التجربتـان فـي الصـورة النفسـية علـى نحـو متزايـد، وبشـكل يمثـل التداخل بين الزمن الشخصـي والزمن التـاريخي . بين المكان المطلق والزمان المطلق. ومن هنا فإنّ المدينة بالنسبة لي، إذ تجمع ذلك كله، كانت دوماً هي الشكل الأشمل الذي يحتل فيه البيت الفردي الخـاص والمبنـى الجمـاعي العـام حيّزاً لـه ديناميتـه المستمرّة في إعطاء المدينة تعددية متناغمة تؤلّف تلك التجربة المركبة للمكان، التجربة المولّدة للجزء الأهمّ من الخيال الإبداعي"(21).

وتستوقفنا بعض المقاطع الوصفية لإيحائها بالأواصـر الضـمنية، التـي تشـدّها إلـى عـالم الفن التشكيلي، ولعل المثال الآتي يوضّح ما نقصد:

"كانـت البيـوت تتـراكم علـى البيـوت، والنوافذ تقرفص على الأبواب، والأدراج لاصقة بزوايا الأزقّة، وأضواء خافتة تنير مساحات صغيرة هنا وهناك، فتزيد من كثافة الظلام في الأجزاء التي لم تحظ بالإنارة"(22)؟

تتجلّى في مثل هذا النموذج العلاقة الوطيدة بـين الـنص الوصـفي وبـين فـن الرسم، من خـلال المـادة المعالجـة وكيفيـة تشـكيل تفصـيلاتها، مـع العنايـة بإضـفاء الأضـواء والظـلال عليهـا؛ كمـا تتجلّـى مـن خـلال طبيعـة الألفـاظ وتتـابع العبـارات القصيرة والبناء التركيبي العام لها.

ولتفادي إيقاف سرد الأحداث، وللتخفيف من تـأثير الوصـف علـى سـيرورتها، أعيـد تصـنيف العناصـر الساكنة المكوّنة للمكان الموصوف، لبثّ الحركـة فيهـا، وإمـدادها، علـى المسـتوى الـدلالي بوحـدات تدليليـة "حيّـة"، وإعطائهـا علـى المسـتوى التركيبي حكم فاعل الفعل الحركي. فكان الوصـف علـى هـذا النحـو: "كنـت عائـداً مـن الزعـرورة مـع سليمان، في طريقنا إلى البيت، على مقربة منها، يتفرّع عن الطريق الجديدة درب يصعد لمسافة ما، لينتهي في أعلاه بكراجات باصات بيت لحم [...] ثمّ ينعطف ليتّصل بصعوده المستمر ببداية شارع رأس افطيس، ودارنا في المرتفعات التي تعلو هذا الـدرب، الـذي كـان فـي الواقـع الطريـق الأصـلية المؤدية إلى القدس قروناً طويلة"(23).

وكـذلك الأمـر بالنسـبة لوصـف الزعـرورة: "على حافة وادي الجمل، على انخفاض قليل من "الطريق الجديدة"، وعلـى مرأى من دارنـا الرابضـة علـى المرتفـع، سـمقت شـجرة زعـرور كبيـرة [...] ولعلّهـا انبثقـت عـن الأرض [...] كانـت تتبـاهى بعلوّها، وتفرّعها، وشموخها، وحيدة بين أتراب لا تنتمي إليها [...] لأنّ أغصانها العليا باتت أعلى من الحافة، تهتزّ لنـا مع كل نسمة هواء، كأنّهـا تدعونا إليها عن قصد وعن رغبة..."(24).

وقـد كـان للطفـل علاقـة قويـة بالطبيعـة وأشجارها وأزهارها. وقد صرّح جبرا بحبه هذا في

مؤلفه الفن والحلم والفعل، قائلاً: "[...] عشت نوعاً من الحياة في نوع من الطبيعة جعل هذه الطبيعة أثيرة لديّ... وكلّما وجدت المجال متاحاً لا أتردّد عن الخوض في تفاصيل وصفها"(25).

ولعل صلة الطفل بالأشجار كانت أشدّ لذلك، يقول الراوي في "البئر الأولى": "وكانت ثمّة شجرتا لوز كبيرتان على حافة الحوش الذي ننزل منه إلى الدار، نتقاسم ثمرها مع جيراننا. والأهم من ذلك أنني أتسلّقها، فأشعر وأنا وسط ذلك الفضاء الفسيح، أنني علوت قمّة الدنيا. وتنسرح أخيلتي في اتّجاه تلك الآفاق القصية التي أرى السماء مستقرّة عليها، وأتمنّى لو أستطيع الذهاب إليها، والصعود إلى قممها، ومنها أفتح كوّة في رقعة السماء، أدخل منها إلى حيث قد أرى الله والملائكة..."(26).

وهذا ما يتقاطع مع ما ورد في كتاب الفن والحلم والفعل: "كنت كثيراً ما أتسلّق الأشجار العالية المطلّة على الوادي وباستمرار أتطلّع إلى الأفق، حيث تلتقي السماء بالجبال وحيث هو المكان الذي أريد أن أسعى إليه وأفتح ثغرة في السماء لأرى ما الذي هناك وراء زرقة السماء"(27). ثمّ أضفى بعداً رمزياً على هذه الرغبة الطفولية لديه فأشار قائلاً: "إذا كان لنا أن نرى في تجارب الطفولة رموزاً للتجارب اللاحقة، فلربما كان ذلك التّوق إلى فتح ثغرة في السماء البعيدة رمزاً إلى توق بقي يلاحقني طيلة عمري. وهو توق عذّبني وأمتعني معاً ولولاه لكانت الحياة خالية من النكهة واللون"(28).

وممّا يمثّل الوصف التعبيري أحسن تمثيل المقاطع التي خصّصها الكاتب لوصف ما أحبّه كثيراً من أماكن اللّهو: شجرة الزعرور وحاكورتي الخشاشي بوجه خاص:

"كانت مزيّة الخشاشي (كما كنا نسمي بيتنا ذاك) وجود الحاكورتين اللتين تحويان عدّة أشجار رمّان، ولوز، وتينة كبيرة، ودالية تحاول عبثاً الانتشار فوق المدخل المؤدّي إلى الدار. فيهما قرأت أولى الكلمات وخطّطت أولى حروف الأبجدية [...].

وفي الحاكورتين غنيّت أولى الأغنيات، وأنشدت أولى الأناشيد [...] وفيهما بدأت أعي الفوارق بين طبائع الناس وتصرّفاتهم [...] وفي الحاكورتين جمعت لأوّل مرّة عدداً من رفقتي، لنمثّل مسرحية [...].

وفي بيتنا ذاك، وعيت لأوّل مرّة قسوة الطبيعة [...].

والمزية الأخرى لبيتنا ذاك كانت قربه من ملعب (دير أبونا أنطون) [...]"(29).

ففي هذا المقطع يصاحب التصوير انفعال قويّ، لأنّ الأمر يتعلّق بمرابع الطفولة التي ابتعد عنها الراوي في المكان وفي الزمان؛ كما تجلّت في العبارات مشاعر الحنين والحسرة والحزن من خلال تكرار الصدارة L'Anaphore المتمثّل في عبارة في "الحاكورتين" والموحي بما يشبه "تعديد مناقب" أو مزايا المكان المفقود، ومن خلال السرد الترددي (L'Itératif) المتعلّق بتذكّر أولى التجارب الأساسية بالنسبة إلى الراوي.

غير أنّ ما يلفت الانتباه في هذا الوصف التعبيري المتعلّق ببيت لحم والمبثوث في مختلف فصول النص، هو أنّنا لا نلمس شعوراً بعدم الاستقرار . على الرغم من كثرة الدور التي تنقّل بينها .، ولا تذمّراً رغم [كذا] الفقر والحرمان وعدم صلاحية أغلب هذه الدور للعيش فيها(30).

لكن في مقابل ما يوحي به وصف بيت لحم من إحساس بالطمأنينة وبالحنين وتعبير عن عدم التذمّر، يفاجئنا وصف القدس بإيحاءاته الدالّة على الاكتئاب والحزن والقلق والخوف والاختناق بخاصة، حيث قلّ الهواء والماء والانطلاق في الطبيعة.

وهذا ما نستشفه من قراءة الوصف الآتي:

"وفي صباح يوم ملبّد بالغيوم، جاءت الشاحنة الكبيرة إلى الطريق عند مدخل حوش دارنا وجعلنا ننقل إليها أفرشة المعزل [...] وبعد حوالي نصف الساعة كنّا في حيّنا الجديد . جورة العنّاب . التي كانت على منخفض من الطريق العام، قبيل بلوغ باب الخليل ويشمخ فوقها، وفوق الطريق، سور المدينة الغربي، حيث قلعة النبيّ داود، ومئذنة جامع القلعة، كلتاهما من معالم القدس الشهيرة [...].

عندما وقفت الشاحنة عند الدار الكبيرة، التي تعلو على الدرب في طابقين، أمِلت أن تكون الغرفة التي استأجرها والدي في الطابق الأعلى. ولكننا دخلنا إلى دهليز بجانب الدرج الصاعد، ينفتح في طرفه الآخر على منخفض مكشوف، نزلنا إليه على سلّم حجري، وإذا بطابق أرضي آخر، فيه غرفتان، تقابلهما عبر الحوش المفتوح ثلاث غرف أخرى في طابق واحد سقفه من الصفيح، وخلفه مؤخّرة دار عالية لها نافذة تطلّ علينا [...].

أمّا دارنا "الجديدة" فهي إحدى الغرفتين اللتين في الطابق السردابي هذا، لها على يمين الباب نافذة صغيرة مغلقة بدرفة خشبية صبغت ذات يوم مضى بالأزرق، وتطلّ على ما يشبه خمّاً للدجاج عرضه حوالي المتر، اقتطع من الحوش بسياج شبكي متهافت. ووضعنا صندوقاً خارج الباب سرعان ما غدا المصطبة التي نقتعدها كلّما أردنا الجلوس في "الهواء الطلق" على حافة الفناء، ومستودعاً آخر لما يتراكم لدينا من كتب ومجلات. وبعد أيام قلائل قرّرنا فتح نافذة صغيرة في أعلى الجدار المقابل للباب، فجاءت قاعدتها بالضبط على مستوى الطريق الذي تقوم عليه البناية: فلئن كانت تأتينا بالكثير من الغبار عبر المشبّك المعدني الدقيق، فإنّها كانت تأتينا أيضاً بهواء غربي يمنع عنّا (أو يقلّل) الاختناق، وبخاصة عندما نغلق الباب علينا في الليل. [...] ورغم [كذا] أنّ في وسط الحوش بئراً، أقيم عليه قوس البكرة التي تحمل الدلو فقد وجدنا أنّ البئر ملأى بالأسن، وماؤها لا يشرب. قد طمأننا الجيران على أنّ إلى المقربة من البناية "عيناً" يأتيها الماء مرّة أو مرّتين في الأسبوع بترتيب من البلدة، وما علينا إلاّ أن نشتري منها حاجتنا من الماء في الأوقات المخصّصة لحارتنا. فجأة وجدت نفسي محشوراً بين عدد كبير من النساء والرجال والأطفال، في احتكاك يومي مستمرّ، وضوضاء ولغط لا ينتهيان"(31).

إننا نلمس من وصف المسكن "الجديد" بالقدس، ارتباطاً بين الانخفاض وبين الانغلاق، وكذا بين الظلمة وبين الاختناق وهي سلسة مترابطة من الإشارات التي جسّدت طبيعة هذا المسكن الموحي بمشاعر الأسر والاختناق والضيق. وقد تعارضت هذه الأوصاف مع العلو والانفتاح والهواء الطلق والانطلاق، في شكل يتجلّى من خلاله التضاد بين الداخلي وبين الخارجي والتقابل بين بيوت البلدة وبين الطبيعة الحرّة بوديانها وتلالها. وتنطبق هذه الأوصاف "السلبية" على مسكن القدس دون غرف بيت لحم الضيّقة والفقيرة. (اختلاف جلي مثلاً مع وصف غرفة الخشاشي بخاصة، على الرغم من ضيقها وفقرها وسقفها "الهش" الذي يهدّد بالسقوط تحت تراكم ثلوج الشتاء).

وقد يكتسب التضاد هنا ما بين "العلو" وبين الانخفاض"، وبين "الانفتاح" وبين "الانغلاق" دلالات خاصّة، ممّا يذكّرنا بالنتائج الملموسة التي توصّل إليها يوري لوتمان (Youri Lotman) من خلال دراسته للأنساق المكانية الخاصة الواردة في أشعار تيوتشيف (Tioutchev) والتي "تشكّل فيها نسق مميّز لتنظيم العالم، يتّجه اتّجاهاً عمودياً.

ونجد في مجموعة من الحالات أنّ "العلو" يوازي "الاتّساع"، و"الانخفاض" يوازي "الضيق"، وأنّ العلو يتطابق أيضاً مع "الروحانية"، أمّا "الانخفاض" فيتطابق مع المادية"(32).

غير أنّه يمكننا الاستفادة من توجيهات جبرا نفسه فيما يخص تجربة المكان عنده إذ قال: "[...] كان "المكان" يومئذ يعني، من ناحية، حيّز المعيشة الآنية، حيّز الأكل والشرب والنوم، حيّز علاقة حبل السرّة بين الولد ووالديه في غرفة صغيرة؛ ويعني من ناحية أخرى ذلك الفضاء الفسيح الهائل الذي كانت الغرفة الصغيرة، في تربة الشخصية، تقوم فيه وكأنّها ليست أكثر من كهف في منسرح جبلي، حيث يقوم التضاد لذيذاً ومحفّزاً بين الداخل والخارج، بين المكان كرقعة محدودة، والمكان كفضاء لا يحدّ إلاّ بأفق قصيّ جباله زرقاء متلألئة، وبسماء قصيّة غيومها بيضاء متناثرة"(33).

إلى أن يقول: "[...] وقد دامت معي سنين عديدة تجربة المكان هذه، بشقّيها: المفتوح إلى ما لا نهاية والمنغلق على نفسه، السابح في النور والمغمور في الظلام، إلى أن غادرت وطني وسافرت إلى إنكلترا"(34).

ويبدو لنا وصغ القدس هنا منافياً لما كتبه جبرا عنها في نصوصه الأخرى، وبخاصة إذا ما كنّا مقتنعين بمثل قول عبد الرحمن منيف: "القدس لجبرا أكثر من مجرّد مدينة كوّنت جزءاً مهمّاً من ذاكرته، إذ تحمل في ثناياها كلّ ما تحمله الرموز الكبرى من دلالات وتأثير [...] القدس ليست مكاناً جغرافياً فقط، وليست كأيّ مدينة من المدن الأخرى، إنّها شيء استثنائي، وهذا ما يجب أن نكتشفه [كذا](35) لدى جبرا، الذي يبدو مقدسياً أكثر ممّا هو من بيت لحم"(36).

فإذا كان ما قاله عبد الرحمن منيف ينطبق على ما كتب جبرا عن القدس في مختلف كتاباته، فإنه لا ينطبق على "البئر الأولى" التي تجلّت فيها القدس (أو بالأحرى جورة العناب فيها) بوجه مغاير لما هي عليه في تلك المؤلفات: ووصفها هنا . بمسكنها "الجديد" وبناسها . لا يوحي بمشاعر الحب والاطمئنان والوفاق: "في الدار، كان السكون، والدّعة أقلّ دواماً وأصعب منالاً بين كلّ هؤلاء الساكنين حول الحوش الساكنين في الطابقين الأعليين، فالإرادات تتصادم على الأغلب بين النساء حول أتفه الأمور [...] ولكنّ الوئام كان دائماً يعود لأنّه ضرورة حياتية [...] ولو إلى حين"(37).

يستشف من هذا المقطع أنّ بداية الضجيج والصراع قد بدأت بالنسبة للطفل جبرا عند انتقاله إلى القدس، إلى المدينة.

> ولعلّ تفسير الاختلاف عند التعامل مع وصف القدس، بين "البئر الأولى" وبين مؤلّفات جبرا الأخرى(38). يكمن في طبيعة نص "البئر الأولى": إنها قصة طفولة بكل ما يستدعيه هذا النوع من الكتابة من إخلاص ووفاء لرؤية الطفل وصوته ومشاعره.

ويقول جبرا عن تجربة الانتقال من بيت لحم إلى القدس: "المسافة بين بيت لحم والقدس هي ثمانية كيلومترات فقط، لكنني أذكر أننا عندما رحلنا من بيت لحم إلى القدس، أحسست أنني رحلت من عالم إلى عالم، طفولتي في بيت لحم هي الأساس، عشقي للقدس جاء لاحقاً لعشقي بيت لحم"(39).

وقد حاول توضيح ذلك، إذ قال في "البئر الأولى": "لم تكن في جورة العنّاب شجرة واحدة أستطيع أن ألجأ إليها لأختلي بنفسي مع كتبي. (ولكن جاء وقت، فيما بعد، اكتشفت فيه حقلاً قريباً من منطقة الشمّاعة، في المرتفع المشرف على الجورة من الناحية الغربية، كانت فيه بضع زيتونات وصخور وأزهار وبريّة، فجعلت منه مكاناً

لخلوتي)"(40).

فلا غرابة إذاً في أن يعبّر هنا عن مشاعر طفل في الثانية عشرة من عمره، فقد مكانه الأوّل الأليف مع كلّ ما أحبّ فيه، ليجد نفسه أمام المجهول، ينتابه خوف من المدينة الكبيرة: "حزنت على تركي المدرسي التي أحببتها، والمعلّمين والتلاميذ الذين كنت أشعر بينهم بدفء وطمأنينة وتوجّست من ذهابي غريباً إلى مدرسة جديدة في المدينة الكبيرة التي قد أضيع فيها"(41).

وقد عمّق هذا الإحساس ما وقفه منه بعض معلّمي مدرسة الرشيدية وتلاميذها وبخاصة مديرها(42).

لقد وضع الطفل جبرا في وسطه الواقعي، وتجسّدت من خلال وصف الأمكنة المختلفة الأحوال الاقتصادية والاجتماعية لعائلته، فاتّضحت عندئذ صور الحرمان وشظف العيش.

ولطالما أشيع عن جبرا أنّه من منبت أرستقراطي(41). وأنّه "بورجوازي المنشأ"، لكن "هذه السحابة من الأوهام والشكوك لم تتبدّد إلا بعد أن كتب جبرا، في وقت متأخر "البئر الأولى"."(43)

وهكذا كانت قصة الطفولة أحسن ردّ أعاد الأمور إلى نصابها . لكن "البئر الأولى" لم توح بالتذمّر الشديد من ضنك العيش. وهذا أمر لافت للنظر فيها . وعسى أن يكون التوضيح الآتي للمسألة توضيحاً كافياً إذ قال فيصل درّاج: "لا يرى جبرا في الفقر فضيلة، غير أنّه يعرف بوضوح أنّ الفقر لا يمنع الفضائل ولا ينهى عنها، إن لم يكن، في أوقات قليلة، تجربة تفضي بصاحبها إلى فضائل متعدّدة [...] نشأ جبرا في أسرة معدمة أدمنت الغرف الضيّقة وطقوس الحرمان، وتشبّثت بقيم السيّد المسيح وأخلاقه ومثله. وقيم المسيح صاغت الطفل الذي كانه جبرا فهمّشت الفقر وأكدّت الإنسان"(44)

ولعلّ هذا هو المعنى الذي يتأكّد من خلال مقولة جبرا نفسه: "بيت لحم كانت بالنسبة لي مدينة المسيح أيضاً، فأوجد ذلك صلة بيني وبينه" ثمّ يضيف:"كان المسيح مهمّاً وحقيقياً ورائعاً وكان يخفّف عنّا كثيراً، لم أشعر قط أنّ للفقر قدرة أو قوّة تمنعني من تذوّق الحياة والتمتّع بها"(45).

لذا انعدم التذمر في وصف بيت لحم، في حين تجلّى التضايق من السكن بالقدس، إخلاصاً لمشاعر الطفل جبرا آنذاك، وإتقاناً لكتابة قصة الطفولة التي تستوجب هيمنة رؤية الطفل وصوته، كما أوضحنا سابقاً.

إذا كان وصف المكان، في النوع الذي وقفنا عنده آنفاً، مُدمجاً في السرد، فإنّ النوع، الذي يستدعي منّا وقفة، يبحث له . فيما يبدو . عن مسوّغ، لذا سنقرأه ونحاول فهمه في سياقه، لكي ندرك وظيفته ومن ثمّ كيفيه استيعاب النص له.

لقد خصص الكاتب حيّزاً خاصاً للحديث عن بيت لحم التي تمثّل "مسرح" أغلب حوادث القصة، وقد تمركز الحكي عليها باعتبارها الفضاء، الذي عاش فيه الطفل جبرا سنواته الأولى، ولهذا أتيحت فرصة مغرية لذكر معلومات كثيرة عن أبعادها: الجغرافية، التاريخية، الاقتصادية، الدينية والثقافية. وقد نبع هذا العرض المتعدد الجوانب من رؤية الراوي . الراشد، وتمّ في أغلبه، في شبه تقرير حامل للمعرفة، يقترب فيه الراوي من المؤرخ ومن الباحث الاجتماعي؛ وقد تهمّ هذه المادّة القارئ بعيداً عن قصة حياة المؤلف.

اتّخذت هذه المادّة شكل وصف تمثيلي description representative(46) اتّسم بمطابقته للواقع المرجعي، مع محاولة جادّة في تغييب ذاتية الكاتب: كما أنّ عرضها تمّ بشكل يبدو منفصلاً عن البناء العام للنص، مستقلاً بذاته

إلى حدّ ما؛ وتنطبق هذه الملاحظة بالخصوص، على الفصل السابع من نص "البئر الأولى" الذي استغرق ستّ صفحات والنصف (47)، ومن ثمّ حدث شبه قطع لمسار القصة إذ أوقف سرد أحداث حياة الطفل جبرا، لتظهر هذه المعلومات المتنوّعة والمتعلّقة بمحيطه، وهذا النوع من الوصف هو الذي تشير إليه مقولة جان ريكاردو (Jean Ricardou) المتعلّقة بفن الرواية: "إذا كان الوصف يوفّر للحكي رصيداً من التفصيلات المتنوّعة، فإنّه يجعله يدفع من أجل ذلك الثمن الباهظ المتمثّل في الإيقاف، [...] المعلّق للزمن والمحدث في نهاية الأمر تنامياً متعامداً خارجياً، الوصف يعطّل سيرورة الأحداث"(48).

وللتخفيف من حدّة "الفجوة" الموجودة بين الحكي المتعلّق بوقائع طفولة جبرا، وبين الخطاب المعرفي الخاص ببيت لحم، عمد الراوي إلى دمج بعض المعلومات في ثنايا النص السردي بوساطة وصف تعبيري تعلّق بأماكن كثيرة (أهمها الدير وملحقاته) وتراوح تبئيره بين الراوي . الراشد وبين الراوي الطفل. وهكذا نقرأ على سبيل المثال، وصف كنيسة دير مار مرقس: "في الدير، أدهشتني الكنيسة بهيكلها المنقوش بالزخارف المذهبة، وشمعداناتها الضخمة، وقناديلها المتلألئة، ولوحاتها الثلاث أو الأربع الكبيرة المعلقة عالياً على الجدران، التي كانت عيناي ترتفعان باتجاهها مفتونتين، شئت أم أبيت..."(49).

وفي مجال وصف محلات بيع التحف التقليدية في بيت لحم، ورد هذا الوصف في أثناء سرد حادثة "الهيطلية":

"[...] توقّفت عند بوابات مخازن "السوفنير" أتفرّج على ما في واجهاتها من مسابح وصور وصلبان من الصدف، وجِمال صغيرة من خشب الزيتون، وقد صفت في قوافل، مقطور بعضها ببعض.

بعد مدة زايلني الخوف، أو نسيته، وجعلت أشعر بجوع شديد، فسرت باتجاه الدار ولكن، عند الباب عاودني الخوف ممّا ستفعله بي أمي، فأطللت نصف إطلالة، وصحت: يمه! ستي!" (50).

إلا أنه بدا للكاتب أن يبرز خصوصية هذه الصناعة التقليدية الخاصة ببيت لحم فأشار في الفصل السابع مفسّراً:

"غير أن مركز بيت لحم كحاضنة لمهد المسيح أعطاها تميّزاً من نوع فريد، وهيأ لعدد كبير من أهلها مورداً سياحياً من الصناعات اليدوية المقرونة بمقدّسات المسيحيين والمسلمين. فكانت تستورد كميّات كبيرة من الأصداف الخام، لتحوّلها في عشرات من "الوُرش الصغيرة، المنبثّة في الشوارع الرئيسية، إلى مسابح وصلبان ومصغّرات لكنيسة المهد وقبّة الصخرة، إضافة إلى العلب والأُطر النفيسة التي كانت ترصّع بالصدف، ويُقبِل على شرائها الزوّار الأجانب"(51).

لا شك أنّ وراء هذا الوصف الكثير الخاص بالمكان إيحاءً غنيّاً، لأنّ كاتباً من طراز جبرا إبراهيم جبرا لا يقصد المكان الجغرافي لذاته وإنما يريد من خلاله تحديد الانتماء، الهوية، الجذور والمنبت، لذلك اختار للوصف الأماكن الدالّة والعناصر الرمزية التي توحي بهذا الانتماء: "فالإنسان لا يحتاج فقط إلى مساحة فيزيقية، جغرافية يعيش فيها، لكنه [كذا](52) يصبو إلى رقعة يضرب فيها بجذوره وتتأصل فيها هويته، ومن ثمّ يأخذ البحث عن الكيان والهوية شكل الفعل على المكان لتحويله إلى مرآة ترى فيها "الأنا" صورتها"(53).

ولهذا راح الكاتب . وهو بصدد البحث عن نفسه في مشروعه السيري هذا . يستحضر أمكنة

ابتعد عنها جغرافياً وزمانياً، إلا أنّها حاضرة على الدّوام في ذاكرته، ممتدّة فيه وهي عبارة عن جذر يمتدّ عميقاً في التاريخ وفي الأرض ليجابه الظلم والنفي والراهن المرفوض. "التجربة الذاتية هي جزء من التجربة التاريخية الكبيرة التي يصبح فيها كل إنسان رمزاً، كبيراً أو صغيراً بالنسبة إلى الدور الذي يلعبه ضمن هذه التجربة، لأوجه الحياة الكثيرة، المتناقضة أحياناً والمتصارعة غالباً، والتي تجعل كل يوم من أيام حياتنا الراهنة درامة، أو جزءاً من درامة مستمرة في تصاعدها. [...] فالأدب كان، ولا يزال، وسيبقى التعبير عن انخراط الأديب وتورّطه في قضايا عصره"(54).

ألا يعني هذا التصوير للمكان ارتباطاً شديداً بالأرض المفقودة؟ ألا يعني تشوّقاً لتثبيت صورتها الأصيلة العربية الفلسطينية (المسيحية)؟ أليس كتابة للتاريخ وتسجيلاً لحقائق بوساطة كتابة قد تعدّ حصانة ضدّ الضياع وضدّ التشويه الذي يهدّدها؟

***

كشف المصادر والمراجع:

جبرا إبراهيم جبرا:

ـــ "البئر الأولى". ط2. بيروت. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. 1993.

ـ "الفن والحلم والفعل". ط2. بيروت. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. 1988.

ـ "تأملات في بنيان مرمري". ط1. لندن. رياض الريّس للكتب والنشر. 1989.

ـــ "ينابيع الرؤيا". ط1. بيروت. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. 1979.

ـ "صيادون في شارع ضيّق". بيروت. دار الآداب. 1974.

. درّاج (فيصل): "رواية جبرا إبراهيم جبرا فلسطيني الأحلام أو الفلسطيني المستحيل" في: "القلق وتمجيد الحياة" مجموعة من المؤلفين. ط1. بيروت. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. 1995.

ـ منيف (عبد الرحمن). لوعة الغياب. ط1. الدار البيضاء. بيروت. المركز الثقافي العربي. 1998.

. لوتمان (يوري). مشكلة المكان الفني. ت. سيزا قاسم درّاز. ط2: "في جماليات المكان". عيون المقالات. جماعة من الباحثين. الدار البيضاء. 1988.

- Genette (Gérard): seuils. Paris. ed. du Seiul. 1987.
- Mitterand. (Henri). le discours du roman. Paris. PUF. 1980.
- Petit-Jean. (André), Adam (jean-Michel): Le texte descriptif, ed. Nathan. 1989.
- Ricardou (Jean) nouveaux problémes du roman. Paris. Le Seuil, coll. Poétique. 1978.

****

الهوامش :

(1) صدر كتاب "البئر الأولى" لجبرا إبراهيم جبرا، في طبعته الأولى سنة 1987، غير أننا اعتمدنا في دراستنا على الطبعة الثانية الصادرة سنة 1993 عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، وهي طبعة مزيّدة ومنقّحة.

(2) جبرا. البئر الأولى. ص17.

(3) كذا وردت في النص، والصحيح: بالرغم من، أو على الرغم من.

(4) جبرا. الفن والحلم والفعل. ط2. ص391/392.

(5) "الميثاق السير الذاتي" pacte autobigraphique، مصطلح مستعار عن فيليب لوجان (Philippe Lejeune).

(6) لقد استثمر جبرا "تجاربه الذاتية" في قصصه ورواياته، كما بثّها في

كتبه النقدية وفي حواراته الكثيرة. ومن الكتب التي تضمّنت جوانب كثيرة من حياته وتجاربها: ينابيع الرؤيا (1979)، الفن والحلم والفعل (1985)، تأمّلات في بنيان مرمري (1988)، معايشة النمرة (1992)، حوار في دوافع الإبداع (1996)...

(7) Le dédicataire est toujours de quelque maniére responsible de L'oeuvre qui Iui est dédiée. Genette (Gérard): seuils-p 127.

(8) جبرا إبراهيم جبرا. تأمّلات في بنيان مرمري. ص133.

(9) جبرا إبراهيم جبرا. البئر الأولى. ص15.

(10) م.ن. ص19.

(11) جبرا. البئر الأولى. ص112/111.

(12)"Le nom du lieu proclame I" authenticité de I'aventure par une sorte de reflet métonymique qui court-circuite la suspicion du lecteur: puisque le lieu est vrai, tout ce qui lui est contigu, associé, est vrai." Mitterand (Henri): le discours du roman. p: 194.

(13) جبرا. البئر الأولى. ص119.

(14) م.ن. ص209.

(15) م.ن. ص219.

(16) petit-jean. (André), Adam (jean-michel): Le texte descriptif.

(17) م.ن. ص128/127.

(18) م.ن. ص242-244.

(19) م.ن. ص99.

(20) م.ن. ص241.

(21) جبرا إبراهيم جبرا. تأمّلات في بنيان مرمري. ص92.

(22) جبرا. البئر الأولى. ص129.

(23) م.ن. ص221.

(24) م.ن. ص219.

(25) جبرا. الفن والحلم والفعل. ص175.

(26) م.ن. ص123.

(27) م.ن. ص366.

(28) م.ن. ص367.

(29) جبرا. البئر الأولى. ص55/56/57.

(30) أنظر وصف دار الخشاشي في الصفحات 41/40 و57/56 من البئر الأولى.

(31) جبرا. البئر الأولى. ص230-231-232.

(32) لوتمان (يوري). مشكلة المكان الفني. ت. سيزا قاسم درّاز. عيون المقالات. ط2. ص70.

(33) جبرا: "تأمّلات في بنيان مرمري" ص88/87.

(34) جبرا. م. ن. ص90.

(35) كذا وردت والصحيح نستكشفه أو نكشف عنه.

(36) منيف (عبد الرحمن). لوعة الغياب. ط1. ص119.

(37) جبرا. م.ن. ص242.

(38) أنظر على سبيل المثال وصفه للقدس في روايته: "صيادون في شارع ضيّق". ص103.

(39) جبرا. ينابيع الرؤيا. ص118.

(40) م.ن. ص249.

(41) جبرا. البئر الأولى. ص230.

(42) أنظر الصفحة 238 من "البئر الأولى".

(43) "شاعت عن جبرا، خلال فترة معيّنة، أنّه من منبت أرستقراطي، نظراً لاهتماماته الفنيّة، ثمّ الجهد الذي بذله لإشاعة أفكار وأساليب لم تكن مألوفة في مجالي الفن والموسيقى، إلا في أوساط ضيّقة، وأيضاً لأنه لم يصوّر المجتمع من منظور سياسي في رواياته، إذ اكتفى باختيارات من نمط معيّن". عبد الرحمن منيف. لوعة غياب. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. بيروت. ط1. 1998. ص117. ثمّ أنظر جبرا "صيت الغنى" في كتابه معايشة النمرة وأوراق أخرى. ص132.

(44) درّاج (فيصل): "رواية جبرا إبراهيم جبرا فلسطيني الأحلام أو الفلسطيني المستحيل" في: "القلق وتمجيد الحياة" مجموعة من المؤلفين. ط1. ص19.

(45) جبرا. ينابيع الرؤيا. ص118/119.

(46) لمزيد من المعلومات حول الوصف التمثيلي ينظر كتاب: petit-jean (André) et Adam

(Jean-Michel) le texte descriptif. ed. Nathan. 1989.

(47) جبرا. البئر الأولى. ص790-85.

(48) Si la description prodigue au récit le poids de divers details, c'est en le gaisant payer au prix fort d'une interruption [...]suspendant le temps et provoquant en somme une excroissance perpendiculaire, la description arête le cours des actions" Jean Ricardou" nouveaux problémes du roman- p75.

(49) جبـــرا. البئـــر الأولــــى. ص130.

(50) م.ن. ص24.

(51) جبرا. م.ن. ص83.

(52) كذا وردت في النص، والصحيح إنما.

(53) سيزا قاسم: "المكان ودلالته". في: جماليات المكان. عيون المقالات. جماعة من الباحثين. ط2. ص59.

(54) جبرا إبراهيم جبرا. ينابيع الرؤيا. ص84.

❑❑❑

البنية الفنية
في شعر تميم صائب
قصيدة مرحباً ضيفي الأخير أنموذجاً

أحمد حمادي الهواس- سورية

ينتمي /تميم صائب/ شعرياً إلى جيل الثمانينات، وهو شاعر ملتزم بنظام الشعر الحديث، وظل محافظاً على نظم قصائده على النمط المعروف بـ /الشعر الحرّ أو شعر التفعيلة/.

والقارئ لشعر /تميم/ ولا سيما مطوّلاته الشعرية يبدو له تمكّن الشاعر من العروض العربي وتمتّعه بجسٍّ موسيقيّ عالٍ، وثقافة ثرّة، فهو لا يعمد إلى تسويد الصفحات بغية التطويل بل إنه يعمد إلى طرح مجموعة من الأفكار وتقسيم قصيدته إلى مجموعة من الفقرات الشعرية ضمن وحدة القصيدة، ليبوح من خلالها بآلامه وآماله.

> وأكثر ما يُنجح القصائد في الموضوعات التي تقدم فكرة أساسية هو إمكانية تقسيمها إلى فقرات يتناول كل منها حلقة صغيرة جديدة من المعنى(1).

ويعتمد الشاعر في قصائده على الدلالة اللغوية من خلال مفردات قصيدته، فهو يعتمد على الدلالة اللغوية للكلمة، وكذلك في التركيب اللغوي.

فإذا كان الشاعر الجاهلي قد اعتمد الدلالة اللغوية بمفرداتٍ استقاها من واقعه كالنؤي.. والدمنة، واعتمد حياته وحياة القبيلة شكلاً لقصائده مستمدّاً ذلك من الليل السرمدي، والصحراء الممتدة، والخيمة العربية، والناقة.. فإن الشاعر العربي المُجيد عمد إلى بناء قصائده من واقعه المُعاش لذا غدا البناء يأخذ شكلاً جديداً كتطوّر المسكن من الخيمة إلى المنزل.. إلى الأبراج(2).

فالشعر كظاهرة تعبيرية في حياة الإنسان، يبدأ بسيطاً . كغيره . ثمّ يتعقّد تدريجياً بتعقّد حياة إنسان الظاهرة نفسها، فيتضاعف مضموناً من ناحية المعاني وأبعادها اتّساعاً وعمقاً، ويتكاثف شكلاً من ناحية الأساليب وجودتها لغة وصياغة، من ناحية انتقاء الألفاظ ودقة وصفها ورقتها، ورتابة موسيقاها، وبهذا كانت لغات الأمم وآدابها في مرحلة بداوتها وجاهليتها أقل ألفاظاً وأبسط محتوى(3).

والدارس لشعر /تميم صائب/ يقف على جملة حقائق تتلخص في: المقدرة الشعرية، والثقافة الواسعة. لذا فإن نقد أو دراسة قصائد الشاعر المرتكزة على ما أسلفنا تحتاج إلى تفهّمٍ لِما يطرحه الشاعر وإيصال أفكاره بأمانة أو كما يقول الباقلاّني: (وجملة الأمر إن نقد الكلام شديد

وتمييزه صعب)(4).

يقول الدكتور الشاعر والناقد /وليد مشوّح/ ردّاً على سؤال عن سبب توقفه عن الشعر: (يجب أن أعترف أن الناقد يجب أن يكون حيادياً وعقلانياً في تقييم النتاجات الشعرية، وإني أشعر. وأقولها معترفاً. أن بروز شعراء من أمثال: تميم صائب، محمود نقشو، عبد النبي التلاّوي، دفعني إلى أن أترك الساحة لِمَنْ لديهم من الطاقات الشعرية في التعبير أكثر مني وأقدر على إيصال الحالة)(5).

البنية الفنية الجديدة للشعر الحديث:

الدارس للشعر العربي يجد أنه مرّ بمراحل مختلفة تغيّر من خلالها البناء الفني للشعر العربي ولكنه بقي محافظاً على الشكل الكلاسيكي للشعر من خلال وحدة الشطرين والقافية والمحافظة على الوزن الشعري.. وإن ظهرت بعض المحاولات للتغيير في الشكل الفني كما بدا في الموشحات في الأندلس والبند في العراق.. حتى بروز ظاهرة الشعر الحر في منتصف الأربعينات من القرن المنصرم على يد شعراء العراق من أمثال نازك الملائكة والسيّاب، ثم رواج هذا النمط في أرجاء الوطن العربي ضمن نظرية مختصرها: تشكيل القصيدة العربية الحديثة ضمن توزيعها على تفاعيل أو كما يُطلق عليها الأسطر الشعرية، والقافية ثانوية وليست أساسية..

وبعد بروز هذا النمط من الشعر كان التوجّس يغلب على البعض، والبعض استساغه وهجر الشكل القديم نهائياً، ورأى فيه بعض الشعراء متّسعاً بعد أن شعروا أن القصيدة العربية القديمة تضيق بصاحبها.. ولم يسلم هذا النمط من نقد الشعراء الكلاسيكيين فقط بل من الشعراء المنضوين تحت لوائه أيضاً وهذا ما أخّر التصوّر الفني لشكل القصيدة الحديثة.

> ويرى /نزار قباني/ أن (الشعر العربي الحديث يخوض بكل طاقاته وخلاياه وأعصابه تجربة كبرى في التجديد.. فلنمنحْه الفرصة لإثبات وجوده)(6).

وهذا ما دعا نازك الملائكة لأن تعلن: (إن الشعر العربي الحديث سينتهي وسيعود الشعراء إلى النظام القديم للشعر العربي)(7).

ومن وجهة نظرنا، فإن الشعر الحديث يحدده الذوق الموسيقي بما عُرف عن العرب من تقبّلهم لتفاعيل ورفضهم لأخرى لأن الأذن العربية لا تألفها.. وهذا ينطبق على أذن الشاعر في استعماله للطيّ أو الخبن أو بقية الزحافات.

فالشعر فنّ إيجاز وإيحاء، ويفترِض في السامع قدْراً وحظّاً من الذوق! إنه ليس طعاماً يُقذف في الفم، ولكنه مفتاح تحرك به موسيقا النفس، فلا بد إذن أن تكون النفس مستعدّة له وأن تكون قد هذّبتْ أوتارها، قبل أن تتهيّأ للمفتاح(8).

البنية الفنية في قصيدة /مرحباً ضيفي الأخير/:

تتكون المجموعة الشعرية (هذا حصادي) الصادرة عن /دار صائب/ من ثلاث قصائد وهي: 1. مرحباً ضيفي الأخير 2. يا حبّ 3. هي نزهة بحديقة الشهداء.

وقد أخذت القصيدة الأولى ثلثي المجموعة، من الصفحة الخامسة حتى الصفحة الثالثة والسبعين، والتي أُجيز لنفسي أن أُطلِق عليها اسمَ (حواريّة الموت).

فالشاعر يستقبل ضيفه الأخير (الموت)، ويبدأ بطرح أفكاره عن مسيرة حياته بما حملته هذه الحياة من الآلام والمنغصّات.. الواقع والطموح.. وهو لا يقف عند الذاتية المطلقة، بل يلج عوالم

مختلفة من خلالها، والذاتية التي اتّبعها الشاعر هي التمهيد لطرح الفكرة الأعمق والأشمل ليشعر كل قارئ أن ما جاء بهذه القصيدة ينطبق عليه، فهي تجارب كل إنسان عربي طحنته الظروف الصعبة، ولسان المثقف الواعي البعيد عن التزلّف الذي يُبدي الحقيقة كما هي.

وقصيدة /مرحباً ضيفي الأخير/ تحتاج إلى قراءة متأنيَّة، ومستويات في القراءة النقدية. فهي ليست مطوّلةً مموسقةً لا هدف منها إلا موسيقاها، ولكنها مسيرة طويلة حافلة بالأحداث، وسرد لحياة الشاعر وإسقاط حالة الأمة من خلال القصيدة.

> وتبدو فنيَّة القصيدة وجودتها حينما يعمد الشاعر إلى استخدام الأنا المفردة فيما يخص طفولته وأسرته، والأنا الكلية حينما تبدأ الأغراض الشعرية برصد واقع جيل.. ليتحدّث بلسان هذا الجيل، إذ يُلاحظ هنا استخدامه للضمير الجمعي.

ولإيضاح طروحات الشاعر لا بد من إعادة تفكيك القصيدة إلى الفقرات المكونة لها ليتّضح لنا الآتي:

1. القلق النفسي 2ـ استقبال الضيف الأخير (الموت) 3. أحلام الشاعر مع بدء الحوار 4. الهم القومي 5ـ حوارية الشعر 6ـ الآمال الغائبة 7ـ المتسلقون 8ـ القراءات الأدبية الساخرة (سخرية الواقع) 9ـ الجذر الفراتي 10ـ حوارية الأب (ذكريات الشرف في زمن النقاء) 11ـ الموروث الشعبي من خلال الأم 12ـ الإسقاط التاريخي على الواقع: (أكذوبة السلام) 13ـ الأسطورة والخرافة الفراتية 14ـ الغزل 15ـ دمشق 16ـ الهذيان الفكري 17. الطفولة وتدرّج العمر (طفولة الشاعر) 18ـ اللحظة الأخيرة والشعور الأبوي للشاعر.

ينطلق الشاعر في قصيدته من لحظة تسلل النوم إلى جفنيه، ولكنه ليس النوم المطمئن بل النوم الذي يصحو فيه اللا وعي لنلتقط منه ذلك القلق النفسي المسيطر عليه:

(أنامُ ليصحو المنامْ
فأعصر من عنب الحلم
ما تشتهيه المُدامْ
وأُبصر فيكِ السكوتَ الذي
يرتوي من يديه الكلامْ).

وعندما يدرك الشاعر أن صحوته هي الصحوة الأخيرة.. فقد وفد عليه ضيفٌ يأتي دون استئذان، أدرك عندها أن مشروعه في الحياة لم يكتمل بعد، فراح يقلّب صفحات حياته أمام ضيفه وهو مدرِكٌ أنها آخر اللحظات التي بقيت له:

(ولم تكتملْ فرحتي بعدُ..
ثمَّة في الغيب مشروعُ ضحكةْ
أمنّي بها النفسَ..
أُسكِنُ قلبي بأحلامها إذ يضيق به البَرُّ..)

ويذهب بالحديث في منحىً آخر.. فكم سطّر أحلاماً وانتظر سنوات ليراها حقيقة، فكيف ينتهي بلحظة كلّ شيء؟ وهل الموت الجسدي يعني نهاية الشاعر؟:

(لم يزلْ نصفُ عمري حصاناً طليقاً
وما زال موتي الأخير بعيداً)

ويعمد الشاعر ـ على عكس ظنّ المتلقي ـ إلى الحركة، والظن لدى القارئ يتجه نحو السكون الذي هو المرادف للموت، ليُدخِلنا في حالةٍ أخرى.. إنها حالة الأمة.. والتي يُنظر إليها على أنها جثّة هامدة.. فموت الشاعر هنا رمز لحالة الأمة.. لذا يعمد إلى استخدام الضمير الجمعي:

(تفيض المرارة فينا
لأن النشيدَ استفاق على حجَرٍ
وانتهى عند طاولة مستديرةْ
لأنَّ صدى صوتِنا

ضيّع المفردات وعاد كسيراً...)

فلم يعد يستخدم (الأنا) ليظهر الواقع بأن استخدم ضمير الجمع (فينا . صوتِنا...)، فالآلام آلام أمة.. وحّد بينها نشيدٌ لم يكتبه أحد.. ولم يلحّنه أحد ولكن كان أكثر حماساً ووقعاً على النفس... لقد اختزل كل الأناشيد الوطنية منذ أن ظهرت الدول العربية دولاً مستقلة منذ أواسط القرن المنصرم، فللمرة الأولى تتفق شعوبها على نشيدٍ ما اختاره نظامٌ عربي.. إنه نشيد الحجر الفلسطيني، ولكن أبطالنا المزعومين والمتاجرين اجتمعوا على خنقه، ويبدو الرمز واضحاً (طاولة مستديرة) فقد تساوى المعتدي والمُعتدى عليه.

ولا يظننّ أحدٌ أنَّ الشاعر متشائمٌ إلى حدّ إعلان موت الأمة بهذه السهولة! فهو في مقارنته موته بموتها يؤكّد على أنها باقيةٌ لأنه سيبقى، ففي نهاية قصيدته يتحدث مع الموت وجهاً لوجه ليُرينا بأنه هزمه، فقد يأخذ الموت منه كلّ شيء لكنه لن يأخذ منه أصالته وإبداعه:

(خُذْ لفافاتِ تبغي
كلامي الذي لم أقُلْه..
ودعْ لي كلامي الذي قلتُه
كي يخبِّئه العاشقون لمِن يعشقون
فقد أستعيد الحياةَ بهم).

ولكأنني به يؤكّد ما قاله /محمود درويش/ في جداريته:

(هزمتْكَ يا موتُ الفنونُ جميعُها)، وهكذا هي الأمة إذن!

> وينطلق الحديث عند الشاعر بلسان الجيل، وما اختار جيله (الجيل الذي ولد في الستينات) إلاّ لأنه الجيل الوسط في هرم الأجيال المهزومة، ليكشف لنا عن حالة الضياع الفكري، فهذه أمة تجادل كثيراً... وتتفق على شيء واحد.. أنها لا تتفق:

(وكنا نجادلُ..
حتى نجادلَ:
"لينينُ" مستورَدٌ
"ناصرٌ" بعضُ أحلامِنا
والبلاد تريد الخروجَ من الحلم صوبَ تحقّقهِ)

فهو يبدأ بالأبعد: /لينين/، وتعلّق المفكرين العرب بطروحاته والافتتان بدولته وخلفائه، والنقيض فينا أننا شعبٌ له خصوصيته.. ثم ينطلق إلى مرحلة /عبد الناصر/ وزعامة الأمة العربية.. ورغم أن الهزائم تتوالى إلا أنها تقول: ما زال لنا بعض الأحلام. والحقيقة أن الزعامات تنتهي، والبلاد تريد مبتغاها، وأهلها يعيشون حالة الضياع:

(لا تجادلْ
فما شأننا بالنواطير؟
إنّ البلادَ تريد العنبْ)

> ويسرد الشاعر مسيرة فكرية مختزلة لهذه الأمة، وتخبّطها الفكري، وضعفها الاقتصادي برمزية الجوع:

(وكنّا نبعثِرُ آراءَنا في الثقافةِ..
نبتاعُ سِفر الخروج وننسى الرغيفَ
أنأكلُ . إن نحن جعنا . الكلامَ؟...)

ليعود ويوضّح لنا حقيقة الموت الذي يُجري معه هذا الحوار.. وليوضح لنا كيف ستكون نهاية هذه الأمة:

(ونحنُ؟
بأي سلاح نموت؟!
بأيّ حذاءٍ نُداسُ؟!
وهل سيظلّ اسمُنا
في الأطالس . ما ندّعيهِ . عربْ؟)

وفجأةً، يدخل الشاعر في /حوارية الشِعر/، وما اختار الشاعر رمزية الشعر إلاّ ليقول: لم يبق

لهذه الأمة من شيء تتغنى به سوى الشعر.. لذا انطلق من ذاتيته وعاد إلى الأنا المفردة مفتتحاً هذه الحوارية:

(وكيف ابتدأتُ مع الشِعر..؟
أذكرُ
كان التلعثُم يملأُ فايَ
لأن اختيارَ الكلام يجنِّد في الصدرِ ذبحةٌ)

والشعر هنا لا يقصد به النظم الموزون المقفّى، ولكن تصوير الواقع بكل جرأة.. لذا يجد الشاعر صعوبةً في ذلك فيعمد إلى الترميز، لأنّ الرقيب يجلس على صدر الشاعر، وحينما يصبح حال الشاعر كحال أمته تتسع الأنا إلى الكلية فيعود إلى حديث الجيل عبر الشعر:

(علانيةً
أذرفُ الشِّعْرَ..
يرتجّ حَرَانَ من سَقَمي
آه يا شعرُ..
كم يسقم الشعراءُ ولا يرعَوون!
وكم يُقصَلون ولا يأبهون!
أَيدمِننا الشِعرُ أم
ندمنُ الشعرَ، والمقصلةٌ؟!)

وكلما عاد الشاعر إلى الذاتية يبدو تصاعد الإيقاع الشعري واضحاً، وكذلك كشف أوراقه أمام ضيفه الأخير.. فيذهب إلى رمزية أخرى لدى العربي.. رمزية الخيل ليجعل منها خيولاً جامحة كخيال الشاعر.. كجمال المرأة العربية وهي تشبه الفرس عبر معرفة العربي بالفرس الأصيلة، لأن الخيول ذات يومٍ صنعت تاريخ الأمة.. ولكنْ غابت الخيول مع أفول الفرسان:

(خيولي خيالي
أمسِّدُ شَعرَ معارِفِها
كي أمسِّدَ قلبي
ولم ألجم الخيلَ يوماً
رمتْني كثيراً وما دُقَّ عنُقي
تُرى هل أحبّ الخيولَ
لأنّي أحبّ النساء؟!
تُرى هل أحبّ الخيولَ
لأني أعيد بها بعضَ تاريخنِا
هل يعودُ الوراءُ؟!)

ومن خلال هذه المساءلة التاريخية يذهب إلى مساءلة أخرى.. في الواقع.. في زمن المتسلّقين ليختار من وصف (بردى) الذي عُرِف بعذوبته عبر السنين ليجري محاورة حول ما آل إليه النهر ليصوّر الواقع عبر حديث سائح نلتقط من كلماته أنه قرأ كثيراً عن بردى وعن الغوطة الغنّاء.. ليختصر الشاعر أن المشكلة فينا وليست في النهر.. ويكون السؤال فردياً والجواب بصيغة الجمع:

(وجئنا إلى "بردى"
كي نبرِّدَ أشواقَنا
قال لي سائحٌ:
ـ أسِنَ النهرُ
قلتُ:
ـ أسِنّا ولا يأسن النهرُ..)

ويمضي الشاعر مستذكراً ما قرأ في حياته ليجد أن سخرية الواقع تفرض عليه استذكار كلّ قراءاته الساخرة عبر حياته، فيستحضرها لأنه يريد ـ في هذه اللحظات الحرجة مواجهاً الموت ـ أن يضحك قليلاً بعد أن أمضَّتْه معرفته بسخريتها التي هي تصوير للواقع:

(لديني لأضحكَ..
حين أُجالس "نيسين" أو "زكريّا"

فإنّي نسيتُ الضَحِكْ)

ثم يغلبه طابعه ومنبته الفراتي فيؤكّد عليه، مستخدماً الدلالة اللفظية للكلمة أو ما يسمى، "بتفجير الكلمة"، ليستشف منها أكثر من معنى:

(فراتي

يلوّن بطيْخَنا بالدماءِ

ويعطي لفجل الحقول حلاوتَه

كلّ ماءٍ . سواه . بطيء الشفاءِ..

له وحده لمسةُ الأنبياءِ..

وعطر البخور)

ثمّ يدخل الشاعر في حوارية جديدة.. حوارية الأب، ونحن ننظر إلى عالم الآباء على أنه عالم الصفاء والنقاء والصحبة الصادقة، وهذا ما كان عليه حال آبائنا مع أسلافهم، وحال أبنائنا معنا.. فنحن نرى أن القيم المثلى كانت من خصائص السلف، وهي تتعدم رويداً، رويداً مع تقدم الأجيال، لذا نتّخذ منهم المثال في طرحنا لقضايانا، ونُجري المقارنة بين أيامنا وأيامهم لنخرج بنتيجة أن أيامهم . رغم انكساراتهم . كانت أكثر مثالية.

وحوارية الشاعر مع والده الراحل تدور في هذا المضمون، فهو يرى أن الجيل الجديد قد فرّط بقيم من سبقه وهو من خلال هذه الحوارية يحاول أن يفسّر الواقع المُعاش قياساً على زمنٍ لجيل مضى:

(وكان أبي

. قبل أن يمتطي فرس اللا رجوع ويمضي .

يقول:

. الفضيلة لا تتجزّأ

لا يصدق السارقون

ولا يسرق الصادقون

الفضيلةُ كلٌّ

وكلُّ الفضائل تبهتُ في كذبة واحدةْ)

ثم يؤكّد على نوم أمة على أمل الانتصار، ليستمر مشهد الموت من السكون إلى السكون، ليوقّع بشكل يدلل على الهدوء بعيداً عن الصخب، وعلى آمالٍ تتبخّر في كلّ جيل وتورّث منقوصةً إلى الجيل الذي يلي. هي حالة سياسية تعيشها الأمة منذ زمن:

(.. وكان ينام وعيناه مفتوحتان

على أمل الانتصارِ...

ونام أخيراً، طويلاً، ولم ننتصرْ)

وتتسع دائرة الحوار بدخول الأم إلى رحاب القصيدة، فهو يراها الحصن والملاذ.. ويلمس فيها كلّ الموروث الشعبي والقصص والحكايا والبساطة.. لتختلط الأسطورة والخرافة في عقلية الطفل الصغير الذي يكبر ويصبح شاباً قوياً إلاّ أن حنان الأم يرفض أن يراه إلاّ ذاك الطفل الذي ينام على ذراعيها وهو يستمع لحديثها العذب، ثمّ يقارن بين ما كانت عليه تلك الطفولة الآمنة وبين ما أصبح عليه حين كبر:

(وكانت تمدّ فراشَ حكايتِها

"سندريلاّ"

لأغفو على صوت أمّي

ولم يكُ حلمي

بكلّ "الحنافيش" يأتي مخيفاً

لأنّ ذراعين دافئتين تحيطان نومي

وما اقتربت من طُمأنينتي

ذات ليلٍ "سَعالي"

لأن أظافر أمي تدافع عن أرض حلْمي

فيا أمّ..

إنّي كبرتُ.. وحوّط صحْوي اللئامْ)

وإن إدخال الموروث الشعبي من /أساطير وخرافات/ يضفي جمالية على القصيدة، إذا كان التوظيف موفقاً ينم عن ثقافة الشاعر وقدرته في توظيف هذا الموروث، أو علاقة الشعر بالموروث ما ذكر عن عملية الإبداع الشعري، من أساطير وحكايات وقصص عجيبة سواء عند العرب قديماً أو غيرهم من الأمم والحضارات، فالغموض الذي أحاط بهذه العملية يحيطونها بجملة من التصورات الميتافيزيقية حيث أنزلوا الشاعر منزلةً كنهوتية فأخرجوه من دائرة الإنس إلى عالم الجِنّ(9).

ودخول الأم على القصيدة ترميز للأمة، من خلالها يبرز خوف الأم على أولادها ودفاعها عنهم.. ليربط بين الأسطورة الفراتية وبين الآلهة عند الأقدمين ليدخل في الجذر التاريخي فيبدأ بالاسم العربي /عشتار/ إلهة الخصب إلى /فينوس/ اليونانية إلهة الجمال إلى /زوس/ ليربط بين صواعق زوس في الأساطير وحمم الموت التي تنهال على الشعب الفلسطيني، وأكذوبة السلام.. ويلج في مدينة السلام (القدس) عائداً إلى ذكر الأم ولكن هذه المرة الأرض:

(كأنّي دخلتُ إلى القدسِ
كي أستحمَّ ببابِ الشهادةْ
كأني رفعتُ دمي عالياً
وانكفأتُ إلى بطن أمي
لكي أستعيدَ الولادةْ)

> وكلما أحسّ الشاعر بانفلاته من قيود الحياة عاد يوقّع قصيدته كما يراها، فلم يعد الرقيب يستطيع أن يمنع تداعيات المحتضرين:

(على فرس النورِ
من فتحةٍ في الجدار الغريبْ
يطير بنا الشعْرُ نحو عوالمَ
ليستْ تمرّ ببالِ الرقيبْ)

ليذوب عِشْقاً في حبّ أمّته.. هذه السيّدة التي أفنى عمره . كمن سبقه . في الهيام بها، فينسج فيها القصائد.. حيَّاً وميتاً، بعد التوحّد والانصهار مع الأصل الذي خرج منه وعاد إليه.. الأرض:

(هبيني لبعضكِ
كي يطفحَ القلبُ..
إنّ الفراغَ حرامْ)

ويغرق الشاعر في الغزل، ولكنه غزلٌ مؤلم، فالحبيبة ليست امرأة ولكنها الأرض التي سينتقل بعد قليلٍ إلى جوفها.. ويودّ أن يهديها آخر ما يخطه قلمه من إبداع.. فيصوّرها أجمل الجميلات.. وهي الأميرة التي يسعى إلى لقائها.. لذا فهو يرفض أن يكون هذا اللقاء قسرياً بل كان يتمنى هذا اللقاء منذ سنين، منذ أن قرأ التاريخ وعرف الأبطال، وخبر الهزائم والانكسارات، فهناك في جوفها يرقد الأبطال، وهناك سيقرأ من جديد سِفرَ التاريخ:

(أفي وسعِ قلبي
أفي وسع هذا الصغيرِ.. الكبيرِ
الجريءِ.. الجبانِ
الترابِ.. الهواءْ
مسامرة الله.. والآخرون نيامْ؟!)

ويصبح الموتُ حياةً وأمنية، فهو ليس خائفاً ولا مرتبكاً إذ يتلقّاه . كضيفٍ أخير . بل إنه ينتظر هذه اللحظة ويبدو أنه يهيمُ بها لأن الحبيبة بانتظاره:

(سأبني سلالمَ من لهفتي
ثم أصعد في آخر الليلِ
حتى أموتَ بقربِكْ
فيلحدني . لو يشاءُ . الهيامْ)

وكلما اقتربت اللحظة الحاسمة، كلما دارت

بخاطر الشاعر خواطر جديدة.. فهل ترك وصفاً لشيء يحبّه؟ دمشق..

واختيار الشاعر لدمشق لم يأتِ من فراغ.. فدمشق عاصمة عربية عريقة، وهي رمز بلاد الشام، وأهم البلدان في المنطقة على مرّ العصور.. ولكن كيف يرى الشاعر دمشق:

(ظلمتُ دمشقَ..
دمشقُ هلاميّةٌ
غير أنّي انكسرتُ بها
فرأيتُ الفجاجةَ منها
ولم أرَ روحَ التسامي)

فهي تبدو لديه متغيرة.. في كل زيارة لها تتسع طولاً وعرضاً وتزدحم.. ولكنها قِبلة الأدباء، ودائماً في الذاكرة: دمشق الهواء العليل، والجو الصافي، والغوطة الغنّاء.. ولكنها اليوم كتل من الإسمنت، فهل غابت دمشق؟!

وحينما تقترب نهاية الشاعر.. تزدحم في رأسه الأفكار.. فماذا يقول؟ إنه يرى عبر هذه اللحظات تاريخَ حياته فيختار الطفولة.. ولماذا الطفولة؟ لأنه أبٌ ولديه أطفال، وهو يرى الطفولة والبراءة تمرّ أمام ناظريه.. أيام النقاء وبداية الشباب والغزل.. إنه يبدو كأنه يرثيها أو أنه بدأ يحس بموت الأشياء الجميلة ورحيلها عن ساحة عمره، ويرى أنه في هذا الوقت بحاجةٍ إلى الرثاء.. فمن تُرى يرثيه؟:

("تميمُ" الذي كنتُه
في الطفولة قربَ البساتين
يقرأ شِعر الحماسة قدّامَ أستاذه
ثم يقرأ شِعرَ التغزّل قدّام أحلامِه خفيةً
صار يقرأ شِعرَ الرثاء)

هنا يدرك الشاعر أن المغادرة باتت مؤكّدة.. والزمان يسير ضدّه وتتشابك الرؤى أمامه.. فيدخل في هذيان فكري، ويصرّح أمام ضيفه هذا هو حصادي.. وما فعلتُ وما جنيتُ.. فانظر، ها أنذا أضع أمامك كل أوراقي.. فليكن رحيلي هادئاً وجميلاً:

(تعبتُ بنثرِ البذار طويلاً
وقلّعتُ أشواكَ حقلي
بكفّين عاريتين، فأُدميتُ
لا تقسُ يا سيّدي الآنَ..
اِمنحْ خطاياي غفرانك الرحْبَ..
لا تستشِطْ أنني ما لجمْتُ جوادي)

وحينما يودّ ترتيب آخر الكلمات تتصاعد نبرة التحدّي قبل الرحيل.. فما مضى مضى.. ومنذ متى اعتاد أن يلوم نفسَه؟:

(فماذا أقول لضيفي الأخير
وقد جاءني في مساءٍ أخيرٍ ليسرقَ نجمةً؟!
بأيِّ حديثٍ أزيلُ غشاوة إحراجِنا
لو بقينا بدائرة الصمتِ منغلقَين كخيمةٍ؟!)

ولكن الشعور الأبوي يطغى على هذا الطقس الأليم، وينخفض الإيقاع وهو يطلب مهلةً زمنيةً لا تزيد عن ثلاث دقائق ليقبِّل فيها صغارَه، ولماذا اختار وقتاً قصيراً؟ لأنه يودّ أن يرحل دون أن يزعج أطفاله وهم يستمتعون بليلهم الجميل وحلمهم البريء، فغداً ينتظرهم يومٌ طويلٌ عصيب:

(أيمهلُني
لو ثلاثَ دقائق أخرى
أقبِّل فيها صغاري؟
صغاري الذين تمنوا
ليَ الخيرَ بعد العَشاء.. وناموا)

وبدأت تلوح أمام ناظري الشاعر لحظة الرحيل.. فما هي الأمنية الأخيرة؟ لقد أدرك في هذه اللحظة أنه خالد رغم غياب الجسد، فمنذ متى ينتهي الأدباء بانتهاء الجسد؟! لذا كانت أمنيته كأمنية المتنبي لحظة وفاته وهو يطلب من قاتله

أن يأخذ كلّ شيء ولكن أن لا يفرط بديوانه الشعري؟!

(تسلّم رمادي إذاً
خذ لفافات تبغي
كلامي الذي لم أقلْهُ
ودعْ لي كلامي الذي قلتُهُ
كي يخبِّئَه العاشقون لمَن يعشقون
فقد أستعيد الحياةَ بهم).

والآن.. من حقك . أيها الموت . أن تفنيني جسداً، فقد انتظرتك طويلاً.. وقد تخيّلتك كثيراً.. واليوم نلتقي وجهاً لوجه، فلا تظنّن مني الخوف أو التوسّل.. فأنا جاهزٌ الآن للرحيل.. وعندها أنام وتنام أحلامي معي فهنا لحظة السكون.

وتبدو براعة "تميم صائب" في أنه أبقى الحركة والحوار له، بينما ظلّ الموت في حالة صمتٍ وسكون لأنّ الشاعر قد بدا أقوى منه فلم يمنحه فرصة الكلام:

(كم رسمتُ تقاطيع وجهكَ
في بعض ما سجّل القلبُ!
لا تنتظر لعثماتي إذاً
ما تفيد الحروف التي لا تبينُ؟
وما تنفع الكلمات الغريبةُ؟!
تسلّم
تسلّم بكلّ احترامٍ جليلٍ "تميماً"
وألقِ السلام عليهِ..
عليكَ السلام
أنامُ.. فيغفو المنامُ).

نظرة عامة على القصيدة:

بعد دراسة القصيدة بنظرة /تفكيكية/ نلقي الآن نظرة تركيبية عليها، فالدارس للقصيدة يظن أن الشاعر قد أغفل جانب الترتيب الزمني في فقراته الشعرية.. فهو لم يبدأ بحياته من الطفولة حتى النهاية.. والحقيقة أن الشاعر لو عمد إلى ذلك لبدتْ أنها مفتعلة ومصنوعة.. فكيف لمن يدنو منه الموت أن يرتّب أفكاره؟ وهذا يُحسَب لبراعة الشاعر وإحساسه بما يقول بصدق، فطريقته البارعة قد بيّنت لنا الآتي:

1. **الذاتية:** سيرة حياة الشاعر
2. **أحلام وأماني** جيل الشاعر
3. **الموت:** ولم يكن فردياً بل هو موت أمّة

ولهذا فهو يبدو في قصيدته يتحدث في حالة اللا وعي في الأنا، وفي حالة الوعي بلسان الجيل ولذا أدخل الأسطورة والجن في قصيدته المطوّلة، وهو جذر تاريخيّ بالنسبة للشعراء العرب القدامى.. وحينما تستند القصيدة على الأسطورة والجذر التاريخي فهي تنم عن ثقافة واسعة للشاعر وتمنحه فرصةً في تقديم أفكاره. والجن . برأي العرب . هم من نظموا الشعر ولكل شاعر شيطانٌ يلهمه.. يقول امرؤ القيس:

تخيّرني الجنُّ أشعارَها فما
شئتُ من شِعرِها اصطفيتُ

وإن كنا نذهب مذهباً آخر يخصّ الشعراء المطبوعين، وهو تداخل الوعي باللا وعي في نظم القصيدة، وقدرة الشاعر على قراءة الواقع وتصويره بأسلوبه وطريقته الخاصة. وهنا يكمن الإبداع والتفوّق وتبرز ثقافة الشاعر، فالقصيدة العربية فرسٌ جَموح تحتاج إلى فارسٍ يروّضها ويمتطي

صهوتَها ويعدو بها في السهول والوديان ويصعد بها الجبال ويرتقي قممها ويعانق السحاب.

ويذهب / السيّاب/ في رؤيته للشعر الحر:

(وقد حاول الشاعر المرّة تلو المرة أن يتملّص من الواجب الضخم المُلقى على كتفيه "تفسير العالم وتغييره" ولكنها محاولات لم يُكتب لها ولن يُكتب لها أن تنجح أو أن تستمر، فتهاوت مدارس وحركات شعرية بكاملها، غير مخلّفة سوى شاعر هنا وشاعر هناك لعل لهما من القيمة الفنية)(10).

وبعد دراستنا هذه نختم بميزة القصيدة المعاصرة:

تتميّز بنية القصيدة المعاصرة المتكاملة بالبناء الدرامي الهرمي الذي يقوم على التعبير بالشخوص والأقنعة والحدث والصراع، وقد هذّب هذا البناء العناصر الغنائية التي لا بد من حضورها في بنية هذه القصيدة، بصفتها أحد العناصر الشعرية التي لا بد منها فغدت بعيدة عن التقرير والمباشرة والنغمية التي لا تستهدف سوى نفسها وتسيء إلى النمو العضوي ومفهوم التكامل في بنية القصيدة المعاصرة(11).

***

كشف المصادر والمراجع:

(1) قضايا الشعر المعاصر نازك الملائكة ص (251).

(2) الشعر العربي من التطور إلى التراجع أحمد الهواس مخطوط

(3) قضايا الشعر المعاصر نازك الملائكة ص (91)

(4) إعجاز القرآن الباقلاّني ص (203)

(5) ندوة تكريم الأديب د. وليد مشوح 2004/4/30 في فرع اتحاد الكتاب العرب بدير الزور

(6) مجلة المعرفة دمشق . آذار 1962.

(7) ديوان نازك الملائكة

(8) فن الأدب لتوفيق الحكيم (نظرية الشعر) ج5 ص 114 منشورات وزارة الثقافة السورية.

(9) أثر التراث في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة كاملي بلحاج ص (44).

(10) مجلة الشعر العدد الثالث 1957.

(11) بنية القصيدة العربية المعاصرة د. خليل الموسى ص (5).

❑❑❑

الشعرية العربية
في التراث النقدي

حسين مزدور- الجزائر

بداية يجب الإقرار بصعوبة تحديد مفهوم الشعرية، فالشعر كمصطلح وكمفهوم أدبي يسهل تصوره أما الشعرية فهو مفهوم غامض وتجريدي وصعب التحديد، والصعوبة تكمن في تحديد طبيعة الخصائص أو العناصر التي تكونها.

ونقصد بالشعرية خصائص العناصر التي تجعل من الشعر شعراً. فالشعرية إذاً هي العناصر الظاهرة والخفية التي تجعل من الشعر شعراً وليس شيئاً آخر.

والنظر النقدي هو المعني بالكشف عنها ونقلها من الخفاء إلى التجلي والوضوح بالإجابة عن أسئلة قد تبدو لغير العارفين بهذا الفن أنها أسئلة بسيطة وساذجة مثل: لم سمي هذا الفن شعراً وهذا نثراً أو فلسفة...؟ ما الذي يميز النص الشعري عن النص العلمي؟ لم نستجيب في عصرنا الحديث مثلاً لنصوص ابن الرومي الشعرية في حين لم تلق لها رواجاً في عصرها؟ هذه الأسئلة ومثيلاتها أسئلة مشروعة وذات قيمة في فهم الشعر والشعرية، ولذلك فالسؤال الذي أطرحه في هذا السياق، هل الشعرية العربية قيم ثابتة أم متحولة أم هي جمع بين ما هو ثابت وما هو متحول. وهو ما سنحاول أيضاً بحثه في هذه الدراسة. وهنا استبق الخاتمة فأقول: مهما كانت النتائج المتوصل إليها، تبقى الحقائق نسبية في مثل هذا الموضوع فقد حكى إسحاق الموصلي قال: قال لي المعتصم: أخبرني عن معرفة النغم وبينها لي، فقلت: "إن من الأشياء أشياء تحيط بها المعرفة ولا تؤديها الصفة"(1) فقد تقرأ قصيدتين جيدتين لشاعر أو أكثر فتحدث فيه كل واحدة منهما أثراً مختلفاً فتدرك هذا الاختلاف ولكنك تعجز عن وصفه. ومهما يكن فإن هذا الجانب من الشعرية لا يجب أن يثبطنا على البحث فيما هو ممكن إدراكه ووصفه.

بداية أرى أن الشعرية حتى وإن كانت مصطلحاً حديث النشأة فما دام هناك شعر هناك شعرية، وهي بالمفهوم الذي حددناه سابقاً يمكن أن نبحث عن معالمها في كل المراحل التي مر بها تطور الشعر العربي. يجب أن نسلم منذ البداية أيضاً أن الشعر العربي وما رافقه من نظر نقدي قد مر بمراحل تطور مختلفة وبالتالي فإن البنية الذهنية في إدراك الشعرية في التراث النقدي قد تطورت أيضاً، وسأحاول الوقوف عند محطات هذا التطور وحصر العناصر الشعرية كما أدركها النقاد في كل مرحلة وإن لم يسموها باسمها.

ما نقلته لنا الكتب عن النظر النقدي في مرحلة ما قبل الإسلام . إذا جاز هذا التعبير . قليل

وبسيط ومشكوك في صحة بعضه لأسباب كثيرة لا فائدة من الخوض فيها هنا. من ذلك ما ورد من أن امرأ القيس وعلقمة الفحل احتكما إلى أم جندب أيهما أشعر فطلبت منهما أن يقولا شعراً يصفان فيه فرساً على قافية واحدة وروي واحد، فأنشداها جميعاً القصيدتين. فحكمت لعلقمة على امرئ القيس لقول هذا الأخير:

فللسوط ألهوب وللساق درة

وللزجر منه وقع أخرج منعب

فأجهد فرسه بسوطه في زجره وجريه فأتعبه بساقه. أما علقمة في قوله:

فأدركهن ثانياً من عنانه

يمر كمر الرائح المتحلب

فأدرك فرسه ثانياً من عنانه لم يضربه ولم يتعبه(2).

والملاحظ أن معيار أم جندب في جودة الشعر هنا معيار خارجي متعلق بنمط الحياة في ذلك العصر، فضرب الفرس وزجره حتى يزيد من سرعته دلالة على الفرس هجين وليس أصيلاً وهذا ينعكس على الشعر سلباً، وهو ما يعني أن النص الشعري كلما كان متمشياً مع أعراف المجتمع، وفياً لعادات الناس كان وقعه أشد وتأثيره أقوى. كما ورد عن الجاهليين أن المسيب بن علس مر بمجلس بني قيس بن ثعلبة فاستنشدوه فأنشدهم، فلما بلغ قوله:

وقد أتناسى الهم عند إدكاره

بناج عليه الصيعرية مكدم

فقال له طرفة "استنوق الجمل" لأن الصيعرية ميسم للإناث(3).

من وجهة نظر طرفة بيت المسيب فاسد المعنى لأنه أسند صفة للجمل ليست من صفاته، بل هي من صفات النوق، وهو معيار خارجي يتصل بعادات العرب في استعمالاتهم اللغوية.

وهناك القصة المشهورة التي تحكي أن الأعشى والخنساء وحسان بن ثابت احتكموا إلى النابغة أيهم أشعر، وكيف أن هذا الأخير جعل حسان في الرتبة الثالثة بعد الأعشى والخنساء وأخذ عليه قوله:

لنا الجفنات الغر يلمعن بالضحى

وأسيافنا يقطرن من نجدة دما

ولدنا بني العنقاء وابني محرق

فأكرم بنا خالا وأكرم بنا ابنما

فعاب عليه استخدام الجفنات بدل الجفان، والغر بدل البيض، واللمعان بدل الإبراق والضحى بدل الدجى، والقطر بدل الجريان، لأن الصفات البديلة أفخم وأكثر من سابقاتها فخراً. كما عاب عليه في البيت الثاني افتخاره بنفسه بدل الافتخار بآبائه(4).

ما يفهم من هذه الرواية أن خروج الشاعر على طريقة العرب في المبالغة وعاداتهم في الفخر يعد عيباً يشين الشعر. وإن كان من المعاصرين من نفي أن يكون هذا النوع من النقد صادراً من النابغة " فلم يكن الجاهلي يعرف جمع التصحيح وجمع التكسير وجموع الكثرة وجموع القلة، ولم يكن له ذهن علمي يفرق بين هذه الأشياء.."(5)

النقد في العصر الجاهلي لم يكن يسمي الأشياء بمسمياتها فالمسميات والمصطلحات لم تكن معروفة حتى إنهم إذا أرادوا التعبير عن جيد الشعر ورديئة شبهوا القصيدة بأشياء أخرى من محيطهم وبيئتهم. ومثال ذلك ما يروى أن رهطاً من شعراء تميم اجتمعوا في مجلس شراب وهم

الزبرقان بن بدر والمخبل السعدي وعبدة بن الطبيب وعمرو بن الأهتم، فتذكروا أشعارهم، وتحاكموا إلى ربيعة بن حذار، أيهم أشعر، فقال أما عمرو فشعره برود يمنية تطوى وتنشر، وأما أنت يا زبرقان فكأنك رجل أتى جزوراً قد نحرت فأخذ من أطايبها وخلطه بغير ذلك. وأما أنت يا مخبل فشعرك شهب من الله يلقيها على من يشاء من عباده. وأما أنت يا عبدة فشعرك كمزادة أحكم خرزها فليس يقطر منها شيء"(6).

شعر عمرو بن الأهتم جيد فهو لا يسلمك نفسه من أول مرة فكلما أعدت قراءته ازددت استمتاعاً به، شعر الزبرقان يجمع بين الجيد والرديء، وشعر عبدة بن الطبيب قوي الأسر متين النظم لا حشو فيه، أما شعر المخبل فهو أجودهم.

والملاحظ أن جل النصوص النقدية التي أوردناها هي من نوع الموازنات التي يحاول فيها النقاد المفاضلة بين شاعرين أو أكثر، وقد لاحظنا أيضاً أن النقاد يحكون الذوق في أحكامهم، وعجزوا عن تحديد خصائص الجودة أو تعليلها بالوقوف على السمات التي تميز شاعراً عن آخر، وأن مقاييسهم في المفاضلة غالباً ما تكون خارج نصية مما لا يساعد على تحديد مفهوم الشعرية عندهم. بل لا نجد في نقدهم أية إشارة إلى العناصر الأساسية التي يبنى عليها الشعر كالموسيقى (الوزن، القافية، الروي)، والصورة البلاغية (التشبيه، الاستعارة...)، اللغة (لفظاً ومعنى) وهو ما يعني أن هذه المصطلحات لم تكن معروفة آنذاك.

ثم ظهر في القرن الثاني للهجرة مصطلح "الفحولة" الذي تتلخص فيه جودة الشعر، والفحولة كما عرفها الأصمعي عندما سئل عن معناها قال: "يريد أن له مزية على غيره كمزية الفحل على الحقاق"(7) ومعنى هذا أن الفحولة تعني القوة. ومعيار الفحولة في تحديد جودة الشعر معيار غير واضح المعالم وبخاصة عند الأصمعي حيث يكاد يقتصر على الجانب اللغوي وحسب. فقد حصر الأصمعي الفحولة على الشعراء الجاهليين والمخضرمين، وهم عنده إما فحول أو غير فحول أما معاييره في الفحولة فتشمل:

1 . اللغة:

1 . يجب أن تكون لغة الشاعر لغة نجدية ولذلك يرى أن "عدي بن زيد وأبو دؤاد الأيادي لا تروي العرب أشعارهم لأن ألفاظهما ليست بنجدية"(8)

وعندما سئل عن أبي دؤاد قال صالح ولم يقل فحل" (9).

ب . يجب أن يكون الشاعر بدوياً. عندما سئل الأصمعي عن القحيف العامري قال: ليس بفصيح ولا حدة" (10) كما يرى أن العباس بن الأحنف ما يؤتى من جودة المعنى ولكنه سخيف اللفظ"(11).

ج . أن يكون الشاعر من أصل عربي، فالمولدون عنده ليسوا فحولاً. الكميت بن زيد ليس بحجة لأنه مولد ولم يلتفت إلى شعره"(12). وسئل عن مروان بن أبي حفصة فقال: كان مولداً، ولم يكن له علم باللغة"(13).

د . غلبة صفة الشعر على غيرها من الصفات، لذلك لم يعد عنترة بن شداد، وحاتم الطائي من الفحول لاشتهار الأول بالفروسية والثاني بالكرم.

هـ . أن يكون للشاعر عدد من القصائد الجياد. فعندما سئل عن المهلهل قال: ليس بفحل ولو قال مثل قوله: أليلتنا بذي حسم أنيري. خمس قصائد لكن أفحلهم"(14).

و . حلاوة الشعر: لبيد ليس من الفحول لأن شعره كأنه طيلسان طبري يعني أنه جيد الصنعة

وليست له حدّة"(15).

مقياس الفحولة عند الأصمعي - كما يبدو - مقياس لغوي بالدرجة الأولى وهو مقياس غير كاف لتحديد جودة الشعر أو تحديد الشعرية.

أما الفحولة عند ابن سلام الجمحي فهي أكثر وضوحاً وأكثر موضوعية في فهم جودة الشعر، فهو لم يحصرها في الجاهليين والمخضرمين، بل امتد بها في الزمن إلى شعراء بني أمية وإن كان قد قسم الفحولة قسمين؛ قسم أول خاص بالجاهليين والمخضرمين وقسم ثانٍ خاص بالإسلاميين، وكل قسم وزع شعراءه على عشر طبقات متكافئين. وحاول أن يضع معايير فنية في توزيع الشعراء على الطبقات العشر الأولى والثانية، كما وضع معايير أخرى في توزيع الشعراء داخل الطبقة الواحدة. واصطلحنا على أن نسمي الأولى معايير الترتيب الخارجي، والثانية معايير الترتيب الداخلي. فمن معايير الترتيب الخارجي ما يلي:

1 ـ **اللغة:** فقد أخر رتبة عدي بن زيد إلى الطبقة الرابعة من الجاهليين والسبب في تأخيره أنه "كان يسكن الحيرة ويراكن الريف فلان لسانه وسهل منطقة"(16) وهو في هذا يشبه الأصمعي ولكن بأقل حدة.

2 ـ **أن يكون للشاعر عدد من القصائد الجياد،** فالأسود بن يعفر "له واحدة رائعة طويلة لاحقة بأجود الشعر ولو كان شفعها بمثلها قدمناه على مرتبته"(17) علماً أنه من فحول الطبقة الخامسة.

3 ـ **غزارة الشعر:** فهو يرى أن شعراء الطبقة الرابعة "مقلون وفي أشعارهم قلة فذاك الذي أخرهم"(18) وكذلك شعراء الطبقة السابعة.

4 ـ **تنوع الأغراض:** يقول: "وكان لكثير من التشبيب نصيب وافر وجميل مقدم عليه وعلى أصحاب النسيب جميعاً في التشبيب، وله في فنون الشعر ما ليس لجميل وكان جميل صادق الصبابة وكان كثير يتقول، ولم يكن عاشقاً"(19) ومع ذلك وضع الشاعر كثير في الطبقة الثانية من الإسلاميين وجميل بن يعمر في الطبقة السادسة ذلك أن كثير نوع في أغراض الشعر في حين اقتصر جميل على النسيب.

أما معايير ابن سلام الجمحي الداخلية التي تميز كل شاعر عن الآخرين داخل الطبقة الواحدة، نذكر منها ما يميز شعراء الطبقة الأولى من الجاهليين بعضهم عن بعض. فامرؤ القيس "سبق العرب إلى أشياء ابتدعها واستحسنها العرب واتبعته فيها الشعراء استيقاف صحبه في الديار، ورقة النسيب، وقرب المأخذ، وشبه النساء بالظباء، والبيض، وشبه الخيل بالعقبان، والعصي، وقيد الأوابد، وأجاد التشبيه، وفصل بين النسيب وبين المعاني، وكان أحسن أهل طبقته تشبيهاً"(20). فأهم ما يميز الشاعر امرئ القيس عن شعراء طبقته أن له قدم سبق فيطرق بعض المعاني وتفوقه في عقد التشبيهات.

أما ما يميز النابغة عن شعراء طبقته أنه كان "أحسن ديباجة شعر وأكثرهم رونق كلام وأجزلهم بيتاً كأن شعره كلام ليس فيه تكلف"(21). شعر النابغة يتميز بمتانة نسجه، وحسن حكمه وصفائه وجزالة لغته، وشعره مطبوع خال من التكلف.

وأما ما يميز زهير أنه كان "أحصفهم شعراً وأشدهم مبالغة في المدح وأكثرهم أمثالاً في شعره"(22). ما يميز زهير أنه أكثرهم تنقيحاً لشعره وأكثرهم مبالغة في مدحه وأكثرهم أمثالاً سائرة.

في حين أن الأعشى هو أكثرهم عروضاً وأذهبهم في فنون الشعر وأكثرهم طويلة جيدة وأكثرهم مدحاً وهجاء وفخراً ووصفاً"(23).

بعد هذا العرض الذي استخلصنا فيه معايير

ابن سلام الجمحي في وضع طبقات الشعراء نسأل هل هذه المعايير . وهي معايير . في مجملها ـ خارج نصية فهي تتعلق بقدرات الشاعر على غزارة الإنتاج، وتنوع الأغراض وفصاحة اللسان أكثر مما تتعلق بتحليل النص الشعري والوقوف على جمالياته.

أما معايير الترتيب الداخلي فهي معايير داخل نصية، وهي لذلك أكثر نجاحاً في تحديد سمات الشعرية، حيث نلاحظ أن جل صفات الجودة عند الشعراء الأربعة صفات تتصل ببنية الشعر؛ فشاعرية امرئ القيس تتميز بالقدرة على التعبير بالصورة، بل تفوق على أقرانه في عقد التشبيهات، والتعبير بالصورة بخاصة الصور التشبيهية من أكثر الجماليات التي احتفل بها النقاد القدماء.

وشاعرية زهير بن أبي سلمى تتميز بقوة البناء نتيجة إحكامه وتنقيحه لشعره، كما تميز بتطعيم شعره بالحكم والأمثال السائرة، والمبالغة في معاني المديح، وهي كلها صفات جودة في الفكر النقدي العربي.

هذه الصفات هي مقاييس جودة متأصلة في النقد العربي القديم. كما وردت في طبقات ابن سلام عبارات أخرى أكثر دلالة على شعرية الشعر مثل (الابتداع، الرقة، قرب المأخذ، حسن الديباجة، الرونق، عدم التكلف، الحلاوة)، وهي تشير إلى اللذة التي يثيرها الشعر في المتلقي، وهي جانب من جوانب حد الشعر، فعادة يعرف الشعر ببنيته أو بوظيفته، وابن سلام جمع بين البنية والوظيفة في تحديد جماليات الشعر.

والحق أن ابن سلام قد اعتمد في طبقاته على الجمع والتصنيف أكثر مما اعتمد على تحليل النصوص وهو عمل ليس بالهين إذ يعكس وعياً وإدراكاً للعناصر المكونة للشعر وخصائصه الجمالية.

وقد فتح هذا الكتاب أعين النقاد على قضايا ومصطلحات ومعايير نقدية تتصل مباشرة بحقيقة الشعر وحده وجمالياته فظهرت بعد ذلك مؤلفات متخصصة تنطوي على نظر نقدي أكثر نضجاً، وإدراكاً للشعرية العربية. فظهر في القرن الرابع الهجري وما تلاه عمود الشعر العربي كما ظهرت في هذه المرحلة تعريفات كثيرة للشعر تبين عمق الفكر النقدي العربي في التحليل.

يتعذر علينا في هذا المبحث استقراء كل ما كتب للوقوف على البنية الفكرية العربية في إدراكها للشعرية، فهذا يتطلب وقتاً وجهداً كبيرين لا تسمح به الظروف الحالية . أمني نفسي بأن أحقق هذه الغاية مستقبلاً . وأقتصر في هذا المبحث على مصدرين اثنين أعتقد أنهما يمثلان خلاصة ما توصل إليه النقد العربي القديم في تحديد الشعرية العربية؛ هما عمود الشعر وتعريفه.

أعتقد أن عمود الشعر أو كما يحلو لبعض المعاصرين تسميته "نظيرة عمود الشعر" (24) تمثل عناصر الشعر وجمالياته في الفكر النقدي العربي حتى القرن الرابع الهجري على الأقل، أول من خلصها في نص واحد هو القاضي عبد العزيز الجرجاني في قوله: "وكانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته وجزالة اللفظ واستقامته وتسلم السبق لمن وصف فأصاب وشبه فقارب وبده فأغزر ولمن كثر سوائر أمثاله وشوارد أبياته، ولم تكن تحفل بالتجنيس والمطابقة ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض"(25).

عناصر عمود الشعر بهذه الصفات ليست من وضع الجرجاني وإنما هي خلاصة ما استقاه النقاد ـ من تقاليد وجماليات ـ من قراءتهم للشعر العربي المنسوب للجاهلين والمخضرمين بوجه خاص، وهي التقاليد التي يطلق عليها عادة "طريقة العرب".

وقد صاغ المرزوقي عمود الشعر بعد ذلك صياغة مختلفة من حيث إضافة عناصر شعرية أخرى، البعض منها أغفله القاضي الجرجاني والبعض الآخر ذكره ولم يعده من عمود الشعر والسبب في هذا الاختلاف أن القاضي الجرجاني وضع عمود الشعر البدوي (الجاهلي والمخضرم) في حين قصد المرزوقي عمود الشعر العربي حتى عصره والدليل على ذلك قول الجرجاني أن العرب (لم تكن تحفل بالتجنيس والمطابقة ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض) يفهم من هذا النص أن هذه العناصر مضافة حديثاً إلى عمود الشعر العربي أضافها شعراء عصره وهي عناصر تزيينية لم تكن العرب (تعبأ ولا تحفل) بها، وهو ما يعني أنها كانت ترد في أشعارهم دون إفراط في حين أفرط المحدثون في النسج على منوالها.

أما عمود الشعر العربي عند المرزوقي فقد حدده بقوله: "إنهم كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته وجزالة اللفظ واستقامته والإصابة في الوصف. ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثرت سوائر الأمثال وشوارد الأبيات . والمقاربة في التشبيه والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن ومناسبة المستعار منه للمستعار له ومشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما" (26) ويمكن تقسيم عمود الشعر إلى عناصر تكوينية وعناصر جمالية وعناصر بنائية وأخيراً عناصر إنتاجية وهذه الأخيرة في بنية الشعر.

أ. **شرف المعنى وصحته:** لا يقصد بالشرف والصحة في المعنى الجانب الأخلاقي فيه . فلا يوجد في التراث النقدي ما يدعم ذلك . ولعل المقصود بالشرف اختيار الصفات المثلى والمبالغة فيها، وقد رأينا من قبل كيف أن أم جنذب استهجنت وصف امرئ القيس فرسه بالبطء وأنه لا يسرع في سيره إلا بالزجر والضرب، وكذلك الأمر بالنسبة للأغراض الشعرية، ففي المدح مثلاً "لا يمدح الرجال إلا بما يكون لهم وفيهم"(27) وفي الغزل لا يكتفي الشاعر بوصف ما يحس به وما يعانيه، بل عليه أن يبالغ في ذلك فيصف حال من كثرت فيه الأدلة على التهالك في الصبابة، وتظاهرت فيه الشواهد على إفراط الوجد واللوعة، وما كان فيه من الخشوع والذلة أكثر مما يكون فيه من الإباء والعزة..."(28).

وتعني صحة المعنى ألا يصف الشاعر الشيء بصفة ليست من صفاته، فلا يطلق . كما سبق أن رأينا عند المسيب . صفة من صفات النوق على الجمال. كما أن من صحة المعنى ألا يوسم الشاعر الشيء بمعنى ليس من معانيه، أي مخالفة العرف والإتيان بما ليس في العادة. فقد أخذوا على عدي بن زيد في صفة الخمر قوله:

والمشرف الهيدب يسعى به

أخضر مطموثاً بماء الحريص

فوصف الخمرة بالخضرة، وما وصفها بذلك أحد غيره"(29)، كما أخذوا على قول المرار:

وخال على خديك يبدو كأنه

سنا البرق في دعجاء باد دجونها

فالمتعارف المعلوم أن الخال سوداء وما قاربها في ذلك، والخدود الحسان إنما هي البيضاء وبذلك تنعت فأتى هذا الشاعر بقلب المعنى"(30).

شعرية المعنى لا تتحقق بصحته أو بشرفه، بصدقه أو بصوابه، إنما شعريته أنه لا يتطلب فيه الصدق أو الكذب. وما مقولة القدماء بأن أجود الشعر أكذبه إلا رد فعل لمحاولة ربط الشعر بالحقائق الكونية أو بالدين، أي أن أجود الشعر أصدقه.

ب . جزالة اللفظ واستقامته: الجزالة صفة لطبيعة لغة الشعر، وهو النمط الأوسط في الاستخدام اللغوي أو كما عرفها القاضي الجرجاني "ما ارتفع عن الساقط السوقي، وانحط عن البدوي الوحشي"(31)، "بحيث تعرفه العامة إذا سمعته ولا تستخدمه في محاوراتها"(32). وتعني استقامة اللفظ أيضاً انسجام حروفه حتى يكون سهلاً على اللسان. كما أن من الاستقامة أن يكون اللفظ غير مجاف لأصل وضعه في اللغة مثل قول البحتري:

تشق عليه الريح كل عشية

جيوب الغمام بين بكر وأيم(33)

فقد قابل الشاعر بين (بكر) و(أيم)، والأيم هي التي لا زوج لها سواء سبق لها الزواج أم لا. كذلك من الاستقامة انسجام اللفظ مع قرائنه من الألفاظ، اشتقاقاً وجموعاً وتصريفاً ولذلك عيب مسلم بن الوليد في قوله:

فاذهب كما ذهبت غواني مزنة

يثني عليها السهل والأوعار(34)

كان عليه أن يقول الوعر بدل الأوعار حتى ينسجم مع السهل.

وإذا كانت الاستقامة صفة ثابتة في اللغة بعامة وأنها شعرية في ذاتها فإن الجزالة صفة غير ثابتة لأن مفهوم الجزالة مفهوم متحول فلكل عصر لغة جزلة فالجزالة عند الجاهلي ليست هي عند الأموي كما أنها ليست هي الجزالة عند الشاعر المعاصر، لأن كل شاعر يكتب بلغة عصره.

ج . مشاكلة اللفظ للمعنى مع شدة اقتضائهما للقافية:

تعني المشاكلة بين اللفظ والمعنى والتناسب بينهما، يقول المرزوقي موضحاً: "وكان اللفظ مقسوماً على رتب المعاني، قد جعل الأخص للأخص والأخس للأخس"(35). نظر القدماء إلى الألفاظ والمعاني نظرتهم إلى الناس فكما أن الناس رتب وطبقات فكذلك هي أيضاً، والغاية تحقيق الانسجام بين إيقاع المعاني وإيقاع الألفاظ ثم لا بد في الشعر أن ينسجم هذان الإيقاعان مع إيقاع القافية، وهو ما يعني أن القدماء قد سبقونا إلى إدراك أهمية موسيقى الشعر في تعميق إحساسنا بالمعنى؛" وأما القافية فيجب أن تكون كالموعود المنتظر يتشوفها المعنى بحقه واللفظ بقسطه، وإلا كانت قلقة في مقرها، مجتلبة لمستغن عنها"(36). والقافية القلقة، المجتلبة هي التي يسميها أبو هلال العسكري "القافية المستدعاة التي لا تفيد معنى وإنما أوردت ليستوي الروي فقط مثل قول أبي تمام:

كالظبية الأدماء صافت فأرتعت

زهر العرار الغض والجثجاثا"(37)

فالجثجاث لا تفيد شيئاً إلا لاكتمال الوزن.

فالقافية بهذا المعنى تشكل مركز ثقل في الشعر، وعليه المعول في اكتمال بنية البيت الشعري دلالياً وموسيقياً، ولذلك وجدنا القدماء يدعون إلى وحدة البيت الشعري،

ويرفضون القران. والحق أن المشاكلة لا تكون بين اللفظ والمعنى والقافية فحسب وإنما أيضاً بينها جميعاً وبين الوزن باعتبار القافية هي خاتمة الجملة الموسيقية في البيت الشعري، وباعتبار الوزن "مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة"(38).

د . المقاربة في التشبيه: هو عنصر جمالي يتعلق بتصوير المعاني، واشتراط المقاربة في التشبيه تعني الوضوح في الصور التشبيهية، ولهذا "فأصدقه ما لا ينتقص عند العكس، وأحسنه ما وقع بين شيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من

انفرادهما، لتبيين وجه الشبه بلا كلفة"(39) نحو تشبيه الخد بالورد الذي يمكن عكسه فنشبه الورد بالخد. فمن الصور التشبيهية التي نالت إعجابهم نورد . للتمثيل لا للحصر . بيت امرئ القيس:

كـأن قلـوب الطيـر رطبـاً ويابسـاً

لدى وكرها العناب والحشف البالي(40)

المتأمل في هذه الصورة لا يجد ما يسترعي الانتباه سوى المظهر الخارجي قلوب الطير على هيئتيها (الرطبة واليابسة) ولونها العنابي، التي تشبه العناب في لونه وهيئته حين يكون رطباً، والتمر في لونه وهيئته عندما يكون يابساً. وقد أعجب القدماء بالتشبيه عندما تتعدد أوجه الشبه بين طرفي التشبيه، والنص على أشهر صفات المشبه وأملكها له، لأنه حينئذ يدل على نفسه ويحميه من الغموض والالتباس"(41).

هـ . مناسبة المستعار منه للمستعار له:

الاستعارة كالتشبيه من أهم أدوات الشعر الجمالية، فهي وسيلة من وسائل التعبير بالصورة، بل إن الاستعارة "أفضل المجاز، وأول أبواب البديع، وليس من حلي الشعر أعجب منها، وهي من محاسن الكلام إذا وقعت موقعها، ونزلت موضعها"(42)، وهي عندهم ليست بديلاً عن الحقيقة، بل هي أبلغ تعبيراً عنها، فالاستعارة الحسنة" ما أوجب بلاغة بيان لا تنوب منابه الحقيقة"(43)، وفضلها على الحقيقة" أنها تفعل في نفس السامع ما لا تفعله الحقيقة"(44).

اشتراط المقاربة بين المستعار له والمستعار منه هو طلب للوضوح في الصورة مثلما اشترطوه في الصورة التشبيهية، لكن هل وضوح الصورة في الشعر مطلب نقدي جمالي ثابت في التراث النقدي العربي؟ والجواب لا. القاضي الجرجاني لا يعد الاستعارة من عمود الشعر، لا لكون القدماء أهملوها في أشعارهم، ولكن لعدم إفراطهم في استخدامها، أما المتأخرون فقد أفرطوا في استخدامها، حتى أضحت عندهم" أحد أعمدة الكلام، وهي المعول عليها في التوسع والتصرف، وبها يتوصل إلى تزيين اللفظ وتحسين النظم والنثر"(45)، كما أن شرط الوضوح في الصورة لم يعد من الثوابت الجمالية في عصر القاضي الجرجاني والمرزوقي، وغدا الشعراء ولانقاد مختلفون حول القرب أو البعد في الاستعارة، بل وجدنا القاضي الجرجاني نفسه يميز بين الإفراط في الاستعارة، والمبالغة فيها، ويرى أن الأولى عيب، لأنها خروج عن حد الاستعمال والعادة، أما الثانية فهي من طبيعة الشعر العربي وتطوره(46). ويرد على من أعاب الشعر الغموض في الشعر "وليس في الأرض بيت من أبيات المعاني لقديم أو محدث إلا ومعناه غامض مستتر ولولا ذلك لم تكن إلا كغيرها من الشعر، ولم تفرد فيها الكتب المصنفة وتشغل باستخراجها الأفكار الفارغة(47). والحق أن الجرجاني يقول هذا الكلام في معرض دفاعه عن أبي الطيب المتنبي ضد من أعابوا عليه غموض شعره، ولولا ذلك لكان متميزاً بين نقاد عصره في تحسس جماليات الغموض في الشعر. ولعل ابن وكيع التنيسي من الأوائل الذين خرجوا على شرط المقاربة في الاستعارة إلى ضدها في قوله: "خير الاستعارة ما بعد، وعلم في أول وهلة أنه مستعار، فلم يدخله لبس" (48) وإن كان يقصد بالمباعدة هنا، ألا يستعير للشيء صفة هي من صفاته حتى لا يحدث التباس، والدليل على ذلك أنه أعاب على أبي الطيب المتنبي قوله:

وقد مدت الخيل العتاق عيونها

إلى وقت تبديل الركاب من النعل

والعيب أنه استعار للخيول عيوناً والخيول لها عيون(49).

ولنا عودة إلى الغموض والوضوح في الشعر لاحقاً.

و . الإصابة في الوصف:

الوصف محاكاة وتمثيل لفظي للشيء الموصوف بإيراد أكثر معانيه وعرض أظهر وجوهه ومعظم جوانبه لكي يتمثل للقارئ وكأنه باد للعيان(50) كقول النابغة الجعدي يصف ذئباً افترس جؤذراً:

فبــات يذكيـــه بغيـــر حديـــدة

أخـو قـنص يمسـي ويصـبح مفطـرا

إذا مـا رأى منـه كراعـاً تحركـت

أصاب مكان القلب منه وفرفرا(51)

والوصف وسيلة أخرى من وسائل التعبير بالصورة وهو بالمعنى الذي أوردناه أكثر من التشبيه والاستعارة تحقيقاً للوضوح في الصورة الشعرية. والفرق بينهما وبين الوصف أن الوصف إخبار عن حقيقة الشيء وأن التشبيه مجاز وتمثيل (52) وشعرية هذه العناصر الجمالية الثلاثة (التشبيه والاستعارة الوصف) هو أولاً ما تضفي على التعبير من جمال بانزياحها على التعبير العادي، وهي ثانياً نوع من التلميح في التعبير، وإن قيد وهو باشتراط الوضوح في الصورة مما يعني تكبيل خيال الشاعر والحد من جموحه. والتعبير بالصورة من العناصر الشعرية الثابتة في الشعر العربي قديمه وحديثه، وإنما المتحول في الصورة طبيعتها من حيث الوضوح والغموض.

ز . التحام أجزاء النظام والتئامها على تخير من لذيذ الوزن:

هذا المبدأ لم يذكره القاضي الجرجاني وهو من مظاهر تطور الشعر عند المحدثين التي لاحظ المرزوقي في أشعارهم، وهو مبدأ متعلق ببناء القصيدة واتساق أجزائها. المعروف أن القدماء لم يهتموا بهذا الجانب فالقصيدة عندهم أغراض شعرية متعددة لا يربط بينها رابط بحيث يمكن حذف غرض من الأغراض، بل في الكثير من القصائد يمكنك أن تحذف بيتاً أو أكثر دون أن تحدث خللاً في بنائها حتى أن الكثير من النقاد الأوائل كانوا ينظرون إلى القران على أنه عيب. لكن المحدثون اهتموا ببناء القصيدة سواء بالربط بين أجزائها أو بين أبياتها في القصيدة ذات الموضوع الواحد. يقول ابن طباطبا في الموضوع: "وينبغي للشاعر أن يتأمل تأليف شعره وتنسيق أبياته، ويقف على حسن تجاورها أو قبحه فيلائم بينها لتنتظم له معانيها، ويتصل كلامه فيها، ولا يجعل بين ما قد ابتدأ وصفه أو بين تمامه فصلاً من حشو ليس من جنس ما هو فيه... كما أنه يحترز من ذلك في كل بيت، فلا يباعد كلمة عن أختها ولا يحجز بينها وبين تمامها بحشو يشينها،..."(53) قد يبدو في هذا النص أن ابن طباطبا يدعو إلى الوحدة العضوية في القصيدة العربية القديمة وهذا مستبعد لسببين، أولهما أن ثقافته عربية خالصة، وثانيهما أن في السياق نفسه إشارة تبين بوضوح أنه يقصد حسن التخلص الذي اهتم به المحدثون في بناء قصائدهم، وبه تفوقوا على القدماء، والدليل على ذلك قوله: "ويكون خروج الشاعر من كل معنى يصنعه إلى غيره من المعاني خروجاً لطيفاً على ما شرطناه في أول الكتاب"(54) فالمقصود بالمعنى في هذا النص هو الغرض الشعري. والقصيدة ذات الأغراض المتعددة لا يمكن أن نتحدث فيها عن وحدة الموضوع أو الوحدة العضوية، فالمقصود بالوحدة في القصيدة المركبة تعني بلا شك تناسب عناصرها المستقلة في ذاتها، بحيث تترابط منطقياً في إطار الشكل العام"(55).

أما الجزء الثاني من هذا المبدأ والمتمثل في (تخير من لذيذ الوزن) فهو متعلق بموسيقى الشعر باعتبارها من أهم عناصر الشعر بل إن القدماء فرقوا بين الشعر والنثر بالوزن على وجه خاص، فلا نجد ناقداً من النقاد القدماء أهمل الوزن في تعريف الشعر، أو في تمييزه عن غيره من الفنون القولية.

ويراد بهذه العبارة ما حاول المرزوقي نفسه توضيحه "وإنما قلنا على تخير من لذيذ الوزن، لأن لذيذه يطرب الطبع بإيقاعه، ويمازجه بصفائه، كما يطرب الفهم لصواب تركيبه واعتدال نظومه" (56). الظاهر أن المرزوقي هنا يستقي من سبقوه وبخاصة ابن طباطبا وقدامة بن جعفر، ولذة الوزن لا يخرج عن أن يكون "سهل العروض" (57)، أو "معتدله"(58). وهذا يعني أن القدماء كانوا يميزون بين نوعين من الأوزان الشعرية؛ السهلة المعتدلة، والعويصة المستكرهة، وينبغي للشاعر "أن يركب مستعمل الأعاريض ووطيئها وأن يستحلي الضروب ويأتي بألطفها موقعاً، وأخفها مستمعاً وأن يتجنب عويصها ومستكرهها، فإن العويص ما يشغله ويمسك من عنانه، ويوهن قواه ويفت في عضده ويخرجه عن مقصده"(59). والسؤال ما هي البحور السهلة وما هي الصعبة، أم أن الأمر متصل بمدى مناسبة الوزن للغرض. فإذا كنا لا ننفي مثلما هو الحال عند بعض النقاد والدارسين المعاصرين الصلة التناسبية بين الأغراض أو الموضوعات الشعرية والأوزان، فإن الأهم من هذا أن حازم القرطاجني يرجع سهولة الأوزان أو صعوبتها، حلوها أو مستكرهها إلى الأوزان في حد ذاتها من حيث تناسب المتحركات والسواكن المكونة لتفعيلات المشكلة للبحور الشعرية. فهو يرى أن الأشكال التي تكون البحور ترجع إلى تناسب يبدأ من أصغر عناصر الوزن، هي المتحركات والسواكن، ويمتد ليشمل التفاعيل من حيث هي في ذاتها ومن حيث علاقتها بغيرها. وإذا امتد التناسب من أصغر العناصر إلى أكبرها تحققت الخاصية الجمالية للوزن، أو تحقق ما يسميه حازم "حلاوة المسموع"، وإذا لم يمتد التناسب افتقدنا حلاوة المسموع" وواجهنا الثقل والتنافر والتضاد" لأننا نشترط في نظام الشعر أن يكون مستطاباً" (60) ونحن إذا عدنا إلى البحور الخليلية المشهورة وجدنا هذا التناسب متحققاً في تفعيلات البحور جميعها (الخماسية أو السباعية أو التساعية)، أو في تركيباتها البسيطة أو المركبة المختلفة. ولذلك، "ليس يوجد أصلاً في ضروب التركيبات والوضع الذي للحركات والسكنات والأجزاء المؤتلفة من ذلك أفضل مما وصفته العرب من الأوزان"(61).

استقر عمود الشعر في التراث النقدي العربي على ما ورد عن المرزوقي دون أية محاولة تعديله أو تطويره على مدى العصور اللاحقة، وهذا بالرغم من دخول عناصر جديدة في تكوين بنية الشعر العربي،

وبالرغم من التطور الذي عرفه النظر النقدي. و من ثمة نسأل هل عمود الشعر كاف لتحديد الشعرية العربية عبر مراحل تطورها؟ لا شك أن الجواب يكون بالنفي، وبخاصة ما اتصل في عمود الشعر بالعناصر الجمالية ممثلة في موسيقى الشعر والتعبير بالصورة. بالنسبة للأولى، نرى أن الموسيقى وإن كانت عنصراً أساسياً وثابتاً في الشعر العربي، فإن الوزن لوحده لا يجعل من الشعر شعراً فالمنظومات العلمية أيضاً موزونة، ومقفاة. ولذلك كان يمكن للمرزوقي أن يتنبه إلى ما فطن إليه السابقون عليه أو المعاصرون له، وهو النص على أن ما يميز الشعر عن غيره هو أن الشعر تعبير عن الشعور، يقول إسحاق بن وهب: "والشاعر من شعر فهو شاعر والمصدر الشعر، ولا يستحق الشاعر هذا الاسم حتى يأتي بما لا يشعر به غيره، وإذا كان إنما يستحق اسم الشاعر لما ذكرنا، فكل من كان خارجاً عن هذا الوصف فليس بشاعر وإن

أتـــــــــــــى بكـــــــــــــلام مـــــــــــــوزون مقفى". (62). الشعر . قبل أي شيء آخر . هو تعبير عن ما يشعر به الشاعر من أحاسيس ومشاعر، والشاعر يتميز عن غيره من الناس برهافة حسه و"بقدرته الفائقة على التنبه وإدراك العلاقات الخفية بين الأشياء"(63)، ووفقاً لهذا التعريف يمكن فصل المنظومات العلمية من باب الشعر، لأن الوزن لوحده ليس مقياساً لشعرية الشعر. وربط الشعر بالشعور، تأصلاً في النقد العربي بعد أن نص عليه الكثير من النقاد، فهذا ابن رشيق القيرواني يؤكد على أهمية الشعور في تمييز الشعر عن غيره إذ يقول: "إنما سمي الشاعر شاعراً لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره، فإذا لم يكن توليد معنى، ولا اختراعه أو استظراف لفظ أو ابتداعه أو زيادة فيما أجحف فيه غيره من المعاني أو أنقص مما أطاله سواه من الألفاظ أو صرف معنى إلى وجه عن وجه آخر، كان اسم الشعر عليه مجازاً لا حقيقة". (64).

الشعر تعبير عن شعور بعينه صدر عنه الشاعر، في ظروف بعينها، هذا الشعور لا يمكن أن يتكرر بالصورة نفسها في الزمن، وبالتالي فالقصائد الشعرية ليست قوالب جاهزة لمشاعرنا، وحتى إذا ما استعرناها للتعبير عن أحاسيس مشابهة فهذا لا يعني أننا شعراء. وصاحب العمدة يشير إلى هذا المعنى، ملمحاً إلى ما يسمى بالسرقات الشعرية دون أن يصرح بذلك، فإذا أراد الشاعر التعبير عن تجربة ما واستعار لذلك شعراً لغيره دون أن يدخل عليه تغييراً يخرج هذا الشعر إخراجاً جديداً يتناسب مع خصوصية تجربته، فهو ليس بشاعر، لأن الشعر إبداع وخلق جديد، وليس مجرد تكرار واجترار لما هو موجود، ولهذا نجد ابن سنان الخفاجي، وقبله أبو حاتم الرازي قد ربطا الشعر بالشعور وفسراه بالفطنة "وإنما سموه شعراً لأنه الفطنة بالغوامض من الأشياء، وسموا الشاعر شاعراً لأنه كان يفطن لما لا يفطن له غيره من معاني الكلام وأوزانه وتأليف الكلام وإحكامه وتثقيفه"(65).

وحقيقة الشعر لا تكمن في تميزه عن غيره من فنون القول في كونه تعبير عن الشعور وحسب بل تكمن حقيقته أيضاً بأثره في المتلقين، فالشعر هو "ما أطرب، وهز النفوس، وحرك الطباع، فهذا هو باب الشعر الذي وضع له، وبني عليه لا ما سواه" (66). الخلاصة أن الفكر النقدي العربي قد توصل . ابتداءً من القرن الرابع الهجري . إلى الكشف عن جانب مهم من شعرية الشعر بالنص على حقيقته (إبداع) ومصدره (شعور)، ووظيفته (هز النفوس وتحريك الطباع). فالموسيقى إذن لا تجعل من الشعر شعراً إذ المنظومات العلمية وبعض ما يأتي من النثر مسجوعاً لا يخلو من هذه الخاصية، ما يجعل الشعر شعراً هو أنه أحاسيس ومشاعر تخرج من وجدان الشاعر لتستقر في وجدان المتلقي، وتبقى بعد ذلك الموسيقى عنصراً متجاوباً مع تلك الأحاسيس تكثفها وتضخم إحساسنا بها.

أما العنصر الثاني من عناصر الشعر الجمالية الواردة في عمود الشعر، هو التعبير بالصورة ممثلة في التشبيه والاستعارة والوصف،

وقد لاحظنا أن الصورة الشعرية عند الأوائل تكتسب جماليتها، وشعريتها من وضوحها، ولذل اشترطوا المقاربة في التشبيه، والمناسبة في الاستعارة، والدقة في الوصف. لكن الوضوح صفة غير ثابتة في شعرية الصورة في النقد القديم، فقد جاء بعد المرزوقي من نص على الغموض جمالية من جماليات الشعر، ونقصد بهم الفلاسفة المسلمون وبخاصة شراح أرسطو الذي أدخلوا مصطلح "التخييل" إلى النقد العربي، وأضحى الشعر عندهم "كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاة" (67)، الشعر كلام موزون مخيل، والمخيل "هو

الذي تذعن له النفس فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار" (68). للكلام المخيل فعل السحر في النفوس، بل إن الكلام المخيل هو وسيلة الشاعر للتأثير في المتلقين، والعلاقة بين موسيقى الشعر والكلام المخيل، أن الموسيقى تقوي الإيحاء الذي يثيره الخيال، فيحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه بما يتضمن من حسن تخيل..."(69). والحق أن شراح أرسطو قد درسوا الخيال الشعري وهم متأثرون بالفلسفة اليونانية، وبخاصة دور الشاعر في المدينة الفاضلة، مما يجعل التخييل الشعري عندهم تخييلاً واعياً، تقتضيه المهمة الأخلاقية، والتربوية في توجيه السلوك الإنساني. وهنا نخلص إلى التأكيد على أن فاعلية الخيال في الشعر لا تنفصل عن فاعلية الوزن، بل لا تنفصل عن فاعلية كل العناصر الشعرية.

***

الإحالات:

(1) . الآمدي. الموازنة بين الطائيين. تحقيق محيي الدين عبد الحميد. دار المسيرة بيروت الطبعة الخامسة 1987 ص: 374.

(2) . المرزباني، من كتاب الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء اختيار أحلام الزعيم، وزارة الثقافة سورية 1992. ص: 51 . 52.

(3) . المصدر نفسه. ص: 123 . 124.

(4) . المصدر نفسه. ص: 95 . 96.

(5) . طه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب حتى نهاية القرن الرابع الهجري. دار الحكمة بيروت ص: 9.

(6) . المرجع نفسه.

(7) . من كتاب الموشح.ص: 76.

(8) . المصدر نفسه. ص: 117.

(9) . المصدر نفسه.

(10) . المصدر نفسه. ص: 247.

(11) . المصدر نفسه. ص: 332.

(12) . المصدر نفسه. ص: 227.

(13) . المصدر نفسه. ص288.

(14) . المصدر نفسه. ص: 119.

(15) . المصدر نفسه. ص: 113.

(16) . محمد ابن سلام الجمحي. طبقات فحول الشعراء. تحقيق محمد شاكر. دار المدني جدة. ص: 140.

(17) . المصدر نفسه. ص: 146.

(18) . المصدر نفسه، ص: 155

(19) . المصدر نفسه. الجزء الثاني. ص: 545.

(20) . المصدر نفسه. الجزء الأول. ص: 55.

(21) . المصدر نفسه، ص: 56.

(22) . المصدر نفسه. ص: 64.

(23) . المصدر نفسه. ص: 65.

(24) . محيي الدين صبحي. نظرية الشعر العربي، الدار العربية للكتاب. طرابلس ليبيا. الطبعة الأولى 1981، ص: 137.

(25) . القاضي عبد العزيز الجرجاني. الوساطة بين المتنبي وخصومه. تحقيق هاشم الشاذلي. دار إحياء الكتب العربية بمصر. ص: 31.

(26) . المرزوقي. شرح ديوان الحماسة. نشره أحمد أمين وعبد السلام هارون. دار الجيل بيروت. الطبعة الأولى 1991، ص: 9.

(27) . قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي. دار الكتب العلمية بيروت. ص: 95.

(28) . المصدر نفسه. ص: 134.

(29) . الوساطة. ص: 40.

(30) . نقد الشعر ص: 203، وكتاب الصناعتين، ص: 102.

(31) . الوساطة، ص: 22.

(32) . أبو هلال العسكري. كتاب الصناعتين. تحقيق علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، الطبعة الثانية 1971، ص: 70 . 71.

(33) . الموازنة، ص: 343.

(34) . شرح ديوان الحماسة، الجزء الثاني، ص: 949.

(35) . المصدر نفسه، الجزء الأول، ص: 11.

(36) . المصدر نفسه. وهنا يقتبس المرزوقي من بشر بن المعتمر الذي دعا إلى "أن تحل القافية في نصابها وألا تكون قلقة ولا نافرة مغتصبة".

(37) . كتاب الصناعتين، ص: 471.

(38) . العمدة، الجزء الأول، ص: 134.

(39) . شرح ديوان الحماسة، الجزء الأول، ص: 9.

(40) . كتاب الصناعتين، ص: 471.

(41) . شرح ديوان الحماسة، الجزء الأول، ص: 9.

(42) . العمدة، الجزء الأول، ص: 268.

(43) . الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام. دار المعارف مصر. ص: 79.

(44) . كتاب الصناعتين. ص: 225.

(45) . الوساطة. ص: 373.

(46) . المصدر نفسه، ص: 371 . 373.

(47) . المصدر نفسه. ص: 373.

(48) . العمدة، الجزء الأول، ص: 270.

(49) . المصدر نفسه.

(50) . انظر نقد الشعر، ص: 130، وكتاب الصناعتين. ص: 134.

(51) . العمدة، الجزء الثاني، ص: 294.

(52) . المصدر نفسه.

(53) . عيار الشعر، ص: 124.

(54) . المصدر نفسه. ص: 126.

(55) . نور الدين السد، الشعرية العربية، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 1995، ص: 52.

(56) . شرح ديوان الحماسة. الجزء الأول، ص: 10.

(57) . نقد الشعر، ص: 78.

(58) . عيار الشعر، ص: 15، 16.

(59) . العمدة، الجزء الأول، ص: 140.

(60) . جابر عصفور، مفهوم الشعر. دار التنوير للطباعة والنشر بيروت لبنان، ص: 284.

(61) . حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس 1966، ص: 232.

(62) . أبو الحسن إسحاق بن وهب، البرهان في وجه البيان، تحقيق حفني محمد شرف، مطبعة الرسالة القاهرة ص: 130.

(63) . عبد الفتاح عثمان، نظرية الشعر في النقد العربي القديم، دار الوفاء للطباعة القاهرة. 1981، ص: 20.

(64) . العمدة: الجزء الأول، ص: 128.

(65) . أبو حاتم الرازي، الزينة في المصطلحات الإسلامية والعربية، تحقيق حسين فيض الله الهمداني، دار الكتاب العربي بمصر 1957، ص: 83.

(66) . العمدة، الجزء الأول، ص: 128.

(67) . ابن سيدة، تلخيص كتاب أرسطو طاليس ضمن كتاب فن الشعر، تحقيق عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة بيروت، ص: 161.

(68) . المصدر نفسه.

(69) . منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 71.

المصادر والمراجع:

1 . الآمدي (أبو القاسم الحسن بن بشير)، الموازنة بين الطائيين، تحقيق محي الدين عبد الحميد، دار المسيرة بيروت، الطبعة الخامسة .1987.

2 . إبراهيم (أحمد طه) تاريخ النقد الأدبي عند العرب (حتى نهاية القرن الرابع الهجري)، دار الحكمة، دمشق.

3 . الجرجاني (عبد العزيز)، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق هاشم الشاذلي، دار إحياء الكتب العربية، مصر.

4 . ابن جعفر (قدامة)، نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية بيروت لبنان.

5 . ابن رشيق (القيرواني)، العمدة، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، الطبعة الخامسة 1981م دار الجيل بيروت.

6 . ابن سلام (محمد الجمحي)، طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمد شاكر، دار المدى جدة.

7 . ابن سينا. تلخيص كتاب أرسطو طاليس، ضمن كتاب فن الشعر، تحقيق عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة بيروت.

8 . ابن طباطبا (محمد بن أحمد)، عيار الشعر، تحقيق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، المكتبة التجارية، القاهرة 1956م.

9 . عبد الفتاح عثمان، نظرية الشعر في النقد العربي القديم، دار الوفاء للطباعة، القاهرة، 1981م.

10 . العسكري (أبو هلال)، كتاب الصناعتين، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، الطبعة الثانية 1971م.

11 . عصفور (جابر) مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي. دار التنوير بيروت لبنان.

12 . القرطاجني (حازم)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس .1966.

13 . الرازي (أبو حاتم أحمد بن حمدان)، الزينة في المصطلحات الإسلامية والعربية، تحقيق حسين بن فيض الله الهمداني، دار الكتب العربي، مصر، 1957م.

14 . الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف.

15 . محيي الدين صبحي، نظرية الشعر العربي، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا، الطبعة الأولى 1981م.

16 . المرزباني (أبو عبيد الله محمد بن عمران)، من كتاب الموشح، اختيار أحلام الزعيم، وزارة الثقافة سوريا 1992م.

17 . المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، نشر أحمد أمين وعبد السلام هارون. دار الجير بيروت. الطبعة الأولى 1991م.

18 . نور الدين السد. الشعرية العربية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995م.

19 . ابن وهب (إسحاق)، البرهان في وجوه البيان، تحقيق حفني محمد شرف، مطبعة الرسالة، القاهرة، مصر.

❑❑❑

بناء الشخصية
في الحكاية الشعبية

فوزت رزق- سورية

تشترك الحكايات الشعبية في طريقة رسم الشخصية، كما تشترك في طريقة الحبك والسرد وغيرها من العناصر الرئيسة للحكاية الشعبية. وأهم ما يميزه الباحث في بناء هذه الشخصية السمات المشتركة التي لا يستطيع أحد أن يدّعي ابتداعها، لأنها وصلت إلى ما وصلت إليه بالتراكم الذي يسم كل أثر تراثي. وربما جاءت هذه السمات المشتركة لتؤكد مقولة وحدة المنشأ والتي تفترض أن الهند هي الموطن الأساسي للحكايات الخرافية تحديداً (1) حيث يكثر التشابه في هذا النوع من الحكايات(2).

سمات الشخصية الحكائية:

ويمكن للباحث أن يجمل هذه السمات بما يلي:

1 ـ الشخصية الحكائية ذات ملامح عامة ومفصّلة سلفاً بمقاييس معلومة، فالملك إما ظالم أو عادل، والوزير معطل من السلطة إلا سلطة تحقيق إرادة الملك، والحطاب والصياد فقيران مالم يرزقا بطريقة الحظ. وقليلاً ما يأتي رزقهما بالجهد الشخصي. والتاجر غني، والفلاح بسيط، والعجوز محتالة. وسوف نبسط الحديث عن كل شخصية عند تناولنا لأنماط الشخصية الحكائية.

2 ـ الشخصية الحكائية شخصية جاهزة، غير قابلة للنمو والتطور مالم تحدث مفاجأة تحوّل مسار الشخصية، فالملك الظالم، لا يصبح عادلاً إلا إذا رأى بنفسه العاقبة الوخيمة لظلمه، وهذا يتم إثر حادثة ما تحدث فجأة يلتغي فيها التطور، ويمّحي فيها النمو على صعيد الحدث، أو على صعيد الشخصيّة. والفقير يصبح غنيّاً بضربة حظ، والغني يغدو فقيراً بعادية من عاديات الزمان دون إرهاصات مسبقة لهذا الانقلاب المفاجئ.

فالملك ذو القرون يقتل كل حلاقي المدينة تباعاً، بعد أن يحلق رأسه في كل مرّة كيلا يبوح الحلاقون بسر قرونه النامية تحت التاج، والحلاق الأخير نجا من عقاب الموت بعد أن أكد للوزير أن الحلاق غير مسؤول عن إفشاء السر، وإنما "القصب يميل بعضه على بعض ويهمس: "للملك قرون... للملك قرون". عندئذٍ أدرك الملك أنه لا ذنب للحلاق، وأن سرّه لا بد منكشف، فعفا عنه وظهر للناس بقرنيه.(3).

هكذا يتحول الملك في هذه الحكاية من ظالم باطش يحكمه صلفه وحرصه على إخفاء عاهته. إلى ملك متوازن يحكمه صوت العقل والحكمة، فيظهر بعاهته واثق الخطا متماسك الأعصاب. إن هذا الانقلاب المفاجئ في حياة الملك في حكاية "للملك قرون" وفي غيرها من الحكايات الشعبية لا يمهّد له بعوامل موضوعية عبر فترة

زمنية كافية لإحداث التغيير السلوكي على مستوى الشخصية. فالشخصية هي كتلة من العجين في الحكاية الشعبية تتشكل لتوافق الحدث وتطابقه بعيداً عن منطق الزمان والمكان.

وما نراه من تحوّل الملك المفاجئ في حكاية "للملك قرون" نراه في التبدّل المفاجئ الذي طرأ على الحطاب، والذي عانى من الفقر ما عاناه حتى استخدمه أحد تجار المدينة في حفر بئر، فعثر الحطاب على خابية مليئة بالليرات الذهبية، فدفعته أمانته لتسليم الخابية إلى التاجر قائلاً:

"هذه الثروة كانت موجودة في باحة بيتك، وهي ملكك".

لكن التاجر لم يقدر هذا الصنيع ولم يكافئ الحطاب إلاّ ببعض الليرات الذهبية، وحين فتح الخابية تحوّلت الليرات الذهبية إلى دبابير حمراء اندفعت تريد أن تلدغه، فأعاد إحكام الغطاء على الخابية، وذهب إلى بيت الحطاب لينتقم منه، فأفرغ الخابية في الروزنة "الروشن" كي تلسع الدبابير الحطاب المحتال وعياله. لكن الدبابير سقطت في بيت الحطاب ليرات ذهبية حولته بضربة واحدة من فقير معدم، إلى غني جرّاء فعله الطيب، ومكافأة له على أمانته(4).

صحيح أن الحكاية أرادت أن تقدّم درساً في الأمانة، وأن ﴿من يعمل مثقال ذرة خيراً يره﴾، ولكنها حوّلت الحطاب المعدم بطرفة عين إلى رجل غني، بعيداً عن الشروط الموضوعية التي يتحوّل فيها الفقير إلى غني إلاّ شرط الحظ والمصادفة.

وغير بعيد عن ذلك فإن التاجر البخيل يفقد ماله ويعلن في المدينة أن من يعثر على كيس نقوده فله نصفه، ويتقدم فقير معدم من البخيل حاملاً كيس النقود، لكن البخيل يخلف بوعده ويمنح الفقير بعض الدراهم البسيطة، وحينما يترافعا أمام القاضي يدّعي التاجر أن في الكيس جوهرة ثمينة، وأن الفقير قد سرقها، وحينما أدرك القاضي كذب التاجر وخبثه طلب منه أن يصف الجوهرة التي في الكيس، وحين وصفها قال له القاضي: إذاً هذا الكيس الذي عثر عليه هذا الفقير ليس كيسك؛ فاذهب وابحث عن كيسك في مكان آخر(5).

وعلى الرغم من أن الحكاية تقدّم درساً في مساوئ البخل، وأن من طلب الزيادة وقع في العدم. لكنها من ناحية أخرى تحدث انقلاباً مفاجئاً في حياة كل من التاجر البخيل الذي فقد ماله نتيجة جشعه، والفقير الذي آل إليه مال البخيل بسبب أمانته.

3 ـ والشخصية الحكائية نكرة غير مؤطرة باسم تعرف به. وإذا حدث وأطرت باسم علم فإنما يكون بمثابة الصفة لها.

وقد روى الدكتور أحمد زياد محبك في كتابه "حكايات شعبية" أربعاً وخمسين ومائة حكاية لم يأت في عنواناتها إلاّ سبع حكايات تحمل أسماء أعلام. حتى هذه الأسماء كانت في الغالب وصفاً للشخصية مثل "صالحة" وقد جاء اسمها من صلاح سيرتها وسلوكها. وكذلك ست الحسن التي اكتسبت هذا الاسم نتيجة جمالها وبهائها. أما الخمخوم فقد جاء اسمه من قذارته(6). وفيما عدا ذلك فإطار الشخصية إما إطار سلطوي . ملك، وزير، ابن ملك، ابنة ملك، ابن وزير، ابنة وزير. أو إطار مهني، تاجر، فلاح، صياد، حطاب. أو إطار اجتماعي. رجل غني، رجل فقير، ولد يتيم.

ولو استعرضنا افتتاحيات بعض الحكايات الشعبية لاستطعنا أن نرى أيّ تعميم وإطلاق ذلك الذي تسبح فيه الشخصية الحكائية.

"كان في أحد البلاد ملك شاب"(7). وفي هذه الافتتاحية نجد:

1 . تعميم الزمان "كان".

2 . تعميم المكان "في أحد البلاد".

3 . تعميم الشخصية "ملك شاب".

افتتاحيّة أخرى:

"يحكى أن أحد الملوك" (8). وفيها نجد:

1 . تعميم الزمان "يحكى" إشارة إلى زمن ماض.

2 . تعميم الشخصية "أحد الملوك". أما المكان فقد أغفل تماماً.

هذا وهناك افتتاحيات تتحدّث عن أحد التجار، أحد الرجال، صياد، حطاب، فتى يتيم، فتى أقرع، بالصيغة نفسها:

"أضاع أحد التجار كيس نقوده"(9). "كان أحد الرجال يهوى الحمام"(10). "كان الصياد الطيب يعود إلى بيته مساء فارغ السلة"(11).

ومع أن أل التعريف في الصياد أل عهدية إلاّ أنها اقتربت من الجنسية لأن هذا الصياد غير معهود في ذهننا، فهو صياد من الصيادين.

وربما أطرت الشخصية باسم معروف: هارون الرشيد، لقمان الحكيم، جحا، غير أن هذا التأطير لا يدخل في نطاق الواقعي. فقد نجد شخصية هارون الرشيد مثلاً في إحدى الحكايات؛ ثم نجد الحكاية في مكان آخر قد بدّلت بهارون الرشيد ملكاً من الملوك، أو أحد الملوك. وكثيراً ما يحصل ذلك في الحكايات التي تسمي بطلها جحا، هذه الشخصية العالمية غير المستقرّة، والتي تكررت في الحكايات الشرقية العربية والتركية والفارسية. وهي في كل مكان ترمز إلى صفة ما لكنها لا تستقر عليها. فهي رمز للخديعة والدهاء كما تصورها حكاية "جحا وامرأة أبيه" والتي تتحدث عن أحد الرجال توفيت زوجته، فاضطر بعدها إلى الزواج ثانية وكان عنده ولد منها أسماه جحا. وظلت زوجة الأب تعامل جحا معاملة حسنة حتى حملت وأنجبت ولداً. عند ذلك أهملت جحا وتحولت إلى ابنها، فأحس جحا بالقهر ولجأ إلى الحيلة والدهاء لينتقم، إذ ربط لسان أخيه بشعرة حتى كف عن الرضاعة. وحين كلفه أبوه بمرافقة خالته إلى الطبيب خبأ في الطريق ثلاث سلال من الفاكهة في أماكن متفرقة وحمل معه لقلقاً. وكلما وصل إلى موقع سلة من السلال ضغط على عنق اللقلق فصاح. وكانت تسأله زوجة أبيه: ماذا يقول اللقلق؟ فيخبرها أنه يوجد في هذا المكان سلة فاكهة. وفي آخر مرة ضغط على عنق اللقلق وقال لها: يقول اللقلق: "قبل زوجة أبيك لم يكن شفاء أخيك". وحينما مكنته زوجة أبيه من تقبيلها حمل أخاه وفك له الشعرة في غفلة من أمه، ثم أعاده إليها، فالتهم الولد ثدي أمه وعادا وقد شفي الصغير. وتمضي الحكاية في سرد مقالب جحا مع الكثير من الناس(12).

على حين نرى جحا في مكان آخر رمزاً للغباء والبلادة حينما ينهض صباحاً فيجد قميصه المنشور على الحبل قد رمته الريح على الأرض فأخذ يحمد ربه، وحينما سألته زوجته: علام تحمد ربك؟ قال: الحمد لله أني لم أكن أرتدي القميص وإلا كانت أضلاعي قد تكسرت. ومرة أخرى ينهض جحا ليجد قميصه المنشور على الحبل قد سرق، فيحمد الله أنه لم يكن يرتديه وإلا لكان اللصوص قد سرقوه مع القميص.

وحكايات جحا لا تنتهي وهي في كل مرة شخصية مختلفة عن سابقتها اختلافاً واضحاً. لكنها تبقى الشخصية الأكثر انتشاراً لاقترانها بالطرفة والفكاهة والنكتة. وربما حدثت مع أحد الناس طرفة فأعاد صياغتها على شكل حكاية جاعلاً من جحا بطلاً لها.

على أن هناك العديد من الشخصيات الأخرى التي تتكرر في الحكاية الشعبية مثل شخصية سعلاي الدين، وأصل التسمية السيد علاء الدين فتحولت إلى "سي علاء الدين"، ثم

إلى "سي علاي الدين"، ثم إلى "سعلاي الدين". وقد تكررت هذه الشخصية بوتيرة عالية في حكايات أحمد بسام ساعي والتي عادت في حكايات الدكتور أحمد زياد محبك إلى أصلها الأول علاء الدين (13).

ويسوقنا الظن إلى أن هذه الشخصية قد وفدت إلى الحكاية الشعبية من "ألف ليلة وليلة" والتي تكرر فيها هذا الاسم: علاء الدين أبو الشامات، علاء الدين والمصباح (14). وقد ارتبطت شخصية علاء الدين بالشجاعة والحنكة، وبالمصاعب الكبيرة التي تعترض مسيرته، فيتجاوزها إما بشجاعته وحنكته، أو بحظه الطيب.

وثمة شخصية أخرى كثر ورودها في الحكاية الشعبية هي شخصية الشاطر حسن. ويغلب على هذه الشخصية الدهاء وإمكانية التخلص من المآزق الصعبة. وربما ورد اسم "حسن" غير مقترن بصفة الشاطر(15).

4 . والشخصية الحكائية متحولة أحياناً، وسوف نتحدث عن الشخصية المتحولة في سياق الحديث عن أنماط الشخصية الحكائية.

5 . والشخصية الحكائية ذات بعد واحد؛ فإذا كان ملكاً أو وزيراً فله وجه السلطة فقط، وإذا كانت ابنة الملك فلها وجه الحب، وإذا كانت زوجته فلها وجه الخيانة الزوجية مع أحد العبيد". العبد مسرور في الليالي"، وإذا كانت ابنة وزير فلها وجه الحكمة والعقل وحل المعضلات. أما إذا كانت الشخصية من عامة الشعب فهي: إما صياد تعيس يقف على البحر من الصباح حتى المساء ليعود إلى أولاده آخر النهار خالي الوفاض إلى أن تصادفه سمكة الحظ. وإما حطاب ليس أحسن حالاً من صاحبه الصياد إلى أن تصادفه أفعى مسحورة عن فتاة تكون سبباً في خلاصه من الفقر (16) وفي كلتا الحالتين فإن الحكاية لا تظهر من هذه الشخصية إلا وجهاً واحداً هو فقرها طامسة بذلك كل ملامحها الإنسانية. وإذا كانت الشخصية شيخاً هو حكيم، أو عجوزاً فهي محتالة، أو تاجراً فهو غني، أو شاباً فهو جاء ليأسر قلب بنت الملك، أو صبياً فهو يتيم أقرع.

6 . الشخصية الحكائية شخصية بسيطة بتركيبها الفني. ليست معقدة بمعنى أنها مثيرة للجدل، صحيح أنها مستمدة من خيال الراوي الأول، أو الرواة الأوائل بالتراكم، لكن هذا التراكم هو الذي أكسبها صفة النمطية، وأحالها إلى شكل يتكرر في الحكاية بوتيرة عالية.

7 . والشخصية الحكائية مقفلة من الداخل لا يظهر منها غير ملامح خارجية، من خلال الصفات الجسدية إذا كانت ثمة عاهة ما؛ إذ تتصف بها مستغنية عن الاسم؛ فهو رجل أعمى أو أعور أو أعرج...الخ، وربما حلت المهنة محل العاهة: فهو حداد أو نجار أو إسكافي... أو ربما حل موقعه في الأسرة محل الصفة: فهو أب أو ابن أو ابنة أو أم أو أخت.

وربما كان الدخول في الأغوار النفسية للشخصية من مهمات السرد الفني "رواية، قصة قصيرة"، عن طريق ما يستخدمه القاص أو الروائي من أساليب في إنطاق الشخصية حوارياً، أو إنطاقها بطريق تداعي الأفكار، أو الاسترجاع، أو الإفاضة الذاتية "الحديث الذاتي". غير أن الحكاية استغنت عن كل هذه التقنيات بالسرد، ورسم الشخصية عن طريق ما تقوم به من أفعال.

أنماط الشخصية الحكائية

1 . الشخصية الواقعية:

وهي الغالبة في الحكاية الشعبية، إذ تظهر بإطارها السلطوي . ملك، وزير، ابن ملك، ابن وزير، بنت ملك، بنت وزير . أو إطارها المهني .

تاجر، صياد، حطاب. أو في إطارها الاجتماعي. غني فقير يتيم ناسك..

وقد اتسمت كل شخصية من الشخصيات الواقعية بسمات لا تكاد تتعداها إلا ما ندر:

شخصية الملك:

فالملك مطلق السلطة. وقد تأثرت الحكاية الشعبية العربية بالمفهوم العربي للسلطة المطلقة. ومن مستلزمات الملك القصر أولاً؛ فلا يرى الملك إلا في قصره، أو خارجاً منه إلى الصيد، أو لأمر مامن أمور السلطة، ومن مستلزماته أيضاً الجلاد الجاهز دائماً لتنفيذ أمر الملك والذي تختصره الحكاية بعبارة "وأمر الجلاد بقطع رأسه"، أو بقول الملك لوزيره: "معك مهلة ثلاثة أيام؛ فإما أن تأتي بالحل وإلا قطعت رأسك".

وتكاد تكون عقوبة قطع الرأس هي الطاغية، وهي مستمدة في غالب الأحيان من صورة النطع المنفرد دائماً لتلقي الرؤوس المقطوعة، حيث تحفل به كتب الأخبار العربية. وكثيراً ما ترى في الحكاية أن الملك يكلف وزيره أو أحد أفراد حاشيته بمهمة عسيرة مهدداً في حال عدم تنفيذها بقطع رأس الوزير أو الحاجب. والمدخل التالي يمثل أنموذجاً لمثل هذه الحكايات: "كان أحد الملوك قد رأى حلماً غريباً، أفاق عليه مرعوباً، فأمر الحكماء والعرافين بالاجتماع وطلب منهم تفسيره. وكان قد رأى كلمة "لا" مكتوبة على أحد الألواح ثلاث مرات. فقدمت له تفسيرات كثيرة لم يقتنع بأحدها مما زاد في قلقه واضطرابه. فما كان منه إلا أن صرف الحكماء والعرافين وطلب من الوزير أن يجد له تفسيراً مناسباً، وإلا قطع رأسه، فاستمهله الوزير ثلاثة أيام (17) وعلى نقيض ما نراه في واقع السلطة المطلقة فلا أثر لهيمنة الأسرة المالكة في الحكاية. فكثيراً ما تظهر الحكاية أن للملك أخوة فقراء، أو أن الملك زوج ابنته لشحاذ، أو أن الملك تنكر لابنه وطرده، وآل عرش الملك إلى زوج ابنته الفقير المعدم. وقد عكست هذه الحكايات تطلع العامة إلى السلطة، ورغبتها في الوصول إليها ولو في الأحلام.

شخصية الوزير:

الوزير في الحكاية الشعبية لا يمتلك من السلطة إلاّ القدر الذي يسمح له بتنفيذ أمر الملك. وقلما ظهر الوزير شخصية رئيسة في الحكاية؛ فهو غالب الأحيان مع الملك، وإما رفيقاً له في رحلة التنكر، أو للترويح عن الملك وإبطال ضجره، أو ساعياً لتنفيذ أمر من أوامره تحت طائلة قطع الرأس. (18).

والوزير في الحكاية مهدد، قلق، وكثيراً ما استوزر الملك رجلاً من عامة الناس، وخلع وزيره لسبب قد يبدو تافهاً؛ كما حدث للوزير الذي خرج مع الملك في رحلة صيد، فاختار الملك مكاناً جميلاً تحت شجرة ضخمة، وسط الغابة.

واتفق أن رأى الحطاب موكب الملك فخاف والتجأ إلى الشجرة ذاتها، وأخذ يرقب. وبعد أن أكل الملك والوزير وشربا؛ قال الملك لوزيره: ما رأيك أيها الوزير، لو استبدلنا بك وزيراً آخر كيف تقترح مواصفات ذلك الوزير؟... فقال الوزير: في هذه الأيام لا تستقيم أمور المملكة إلا بوزير محتال، إن الزمن اليوم هو زمن المحتالين. فاستغرب الملك رأي الوزير وقال له: أأنت مسؤول عن كلامك؟! فقال: وهذا رأيي أ قدمه لك مكتوباً وممهوراً بخاتمي. ثم أخذ ورقة وكتب عليها رأيه هذا، ومهرها بخاتمه وأعطاها للملك. فضحك الملك ورمى الورقة. وبعد أن انصرف الملك والوزير والحاشية، نزل الحطاب؛ فأكل من بقايا الطعام. وأخذ الورقة وعاد إلى بيته. وطلب من زوجته ليرتين ذهباً وقال لها: إما أن أعود إليك وزيراً، أو سراح حمير. وتوجه إلى المدينة، فاشترى بليرة بذلة، وارتداها، ثم استأجر بالليرة الثانية مجموعة من الدهماء، واشترط عليهم أن

يرددوا خلفه ما يقول لهم. فأخذ يطوف بهم شوارع المدينة مردداً: يسقط الوزير القديم ويعيش الوزير الجديد. وأخذت المظاهرة تكبر كلما اجتازت شارعاً من شوارع المدينة، حتى استقطبت جمعاً غفيراً من الناس، توجهوا إلى قصر الوزير وهم يرددون الهتاف نفسه. فخرج الوزير يستطلع الأمر فصعد إليه الحطاب قائلاً: بأمر الملك أنا أصبحت الوزير الجديد. فصدّق الوزير ذلك وامتثل لأمر الملك، وخلع ثيابه وقلدها الوزير المحتال، ثم توجه للملك يعاتبه، فاستنكر الملك، واستدعى الوزير المحتال وسأله: بأي أمر صرت وزيراً؟... فأجاب الوزير المحتال: بأمر الوزير نفسه، وأخرج الورقة الممهورة بخاتم الوزير، فثبته الملك في الوزارة وخلع وزيره السابق (19).

> ومرة أخرى فإن هذه الحكاية تعكس أحلام العامة، ولكن بطريقة مختلفة، فالحكاية هنا تندد بما وصلت إليه الحال من مكر وخداع وأنه من يصل إلى رأس السلطة لا يصل بكفاءته وإنما بطريقة ملتوية، الأمر الذي يفضي إلى أمنية نقاء السلطة، وهذا هو حلم الإنسان منذ أن كان هناك سلطة.

شخصية الصيّاد:

والصياد في الحكاية الشعبية هو صياد سمك في الغالب الأعم. ومع أن البيئة العربية تغلب عليها الصحراء والقحولة، وأن البحر لا يشكل إلا هوامش على أطراف المنطقة العربية. إلا أن الحكاية أمعنت في رسم صياد السمك الفقير الذي يمضي يومه وليلته على الشاطئ فلا يحظى إلا بسمكات صغيرة لا تسمن ولا تغني من جوع، عند ذلك تتفتح قريحة الزوجة عن اقتراح أن يقدم زوجها السمكات هدية للملك طمعاً في عطائه. وتختلف الحكايات في النتائج بعد ذلك. فالملك "خسرو"، يكافئ الصياد الذي أهدى إليه سمكة كبيرة، وذلك بألفي دينار مما أثار حنق زوجته شيرين التي أقنعت الملك كيما يطرح على الصياد سؤالاً معجزاً علّه يفشل في الإجابة فيخسر ألفي الدينار. فيسأل الملك الحطاب فيما إذا كانت السمكة ذكراً أم أنثى. وتسعف الحكاية الصياد بإجابة منقذة، إذ يقول للملك: إنها خنثى يا مولاي، فينقده الملك ألفي دينار أخرى على حسن إجابته. وحينما يهم الصياد بالخروج يقع منه دينار، فيلتقطه من الأرض، وتغتنمها الملكة فرصة للإيقاع بالصياد، فتقول للملك خسرو: أرأيت إلى جشع هذا الصياد، لقد أبى أن يترك الدينار لأحد الخدم. وهم الملك أن ينتزع من الصياد الأعطية، لكن الصياد بادره بالقول: أنا لم ألتقط الدينار عن طمع يا مولاي؛ ولكن صورة جلالة الملك على وجه منه، وعلى الوجه الآخر اسمه، وأشفقت إن تركته أن يدوسه أحدهم خطأً. فأكبر الملك خسرو عقل الصياد وذكاءه، وأمر له بألفي دينار أخرى، ثم نادى بالناس: إنه من يستمع إلى مشورة امرأة يفقد إلى جانب الدراهم الواحد درهمين آخرين. (20). أما الصياد الآخر الذي أهدى الملك السمكة الصغيرة الجميلة في حكاية "الملكة والسمكة"(21). فكانت هديته أن تكون وبالاً عليه إذ أن الملك استدعى الملكة، ووضع السمكة في بركة القصر ليتمتعا معاً بمنظرها الجميل، فما كان من السمكة إلا أن قفزت إلى حضن الملكة، فرمت فيه فأراً، ثم قفزت ثانية إلى الماء. فغضبت الملكة أشد الغضب. وطالبت بقطع رأس الصياد. وتصدت بنت الصياد الذكية للأمر، وأخذت تحكي للملكة حكاية تبين فيها مغبة التسرع وعدم التروي في الأمر. فركن الملك إلى حكاية الفتاة، وعاد يستمتع برؤية السمكة الجميلة مرة أخرى. غير أن السمكة فعلت ما فعلته في المرة الأولى، وهمّ الملك أن ينفذ العقوبة بالصياد، لكن ابنة الصياد تصدت له بحكاية أخرى تثنيه عن عزمه. إلى أن طلبت من الملك أن يولم وليمة ويدعو لها كل من في القصر، ثم افتعلت سرقة بعض الملاعق

والأشواك، وطلبت من الملك أن يخلع كل واحد من الحضور ثيابة للتفتيش. واعترضت الملكة على تفتيش خادمتها العجوز. وتحت إصرار البنت من جهة، ورغبة الملك من جهة أخرى فتشت الخادمة ليتبين أنها رجل، كانت الملكة تخون الملك معه. فيبادر الملك إلى قتل الرجل والملكة، ثم يتزوج من الفتاة الذكية ابنة الصياد.

وقد يكون موقف الحكاية الشعبية من الملكة تحديداً استمراراً لموقف الملك شهريار، ولئن استطاعت شهرزاد عبر ألف ليلة وليلة أن تنقذ حياتها جراء حكاياتها المتصلة فإنها لم تستطع أن تلغي من الذهنية الشعبية خيانة زوجة شهريار له مع العبد مسرور،

هذه الذهنية التي أنصفت المرأة في الكثير من الحكايات لكنها ظلت تلازم حالة الاتهام تجاه سيدة القصر.

أما لماذا أمعنت الحكاية برسم صياد السمك وأهملت الصياد البري فلأن صيد السمك وسيلة ارتزاق ومعيشة وبالتالي فهي مهنة. أما الصيد البري فهو هواية بعد أن انتقل الإنسان من مجتمع الصيد باعتباره وسيلة عيش إلى المجتمع الرعوي ثم الزراعي. والهواية لا يمارسها إلا المترفون الذين لا يمارسونها عن حاجة وجوع. ولذلك فكثيراً ما رأينا الملك يصطحب وزيره وأحياناً حاشيته في رحلة صيد غايتها تبديد ضجر الملك والترويح عنه(22).

شخصية الحطاب:

والحطاب بمرتبة اجتماعية واحدة مع الصياد، فهو فقير معدم مالم يحالفه الحظ فيرتزق مصادفة إما جرّاء عمل آخر غير التحطيب كما حصل للحطاب الذي استخدمه أحد التجار في حفر بئر في باحة داره، وقد ورد ذكر هذه الحكاية سابقاً(23).

وإما أن يكون ارتزاق الحطاب عن طريق تبنيه لولد يتيم ما يلبث أن يجمع له الثروة بطريق غير مشروعة(24). وحينما نقول غير مشروعة فإنما نعبرعن وجهة النظر القانونية، والتي ترى فيها الحكاية رأياً آخر. فالسرقة في الحكاية لا تتم إلا من خزينة الملك، وإذا تمت من خارج خزينة الملك فإن المال المسروق سرعان ما يؤول إلى أصحابه(25).

وربما لم تأتِ سرقة خزينة الملك في الحكاية محض مصادفة، فهي صورة مصنوعة بكل دقة بحيث تكشف لنا بكل جزئياتها عن العالم الداخلي للإنسان الشعبي (26)، والذي يرى إباحة خزينة الملك، وبذلك يعود المال إلى أصحابه، وهو ما يلتقي مع أحلام العامة بالسلطة حينما تورّز الحكاية أحد أفراد العامة من الناس، أو تزوّج أحد هؤلاء بابنة الملك وصولاً إلى العرش وقد يكون ارتزاق الحطاب عن طريق أفعى تالفة، فيعزف لها على نايه أجمل ألحانه، فتتقلب الأفعى صبية حسناء، حتى إذا أتم العزف وهم بالنهوض ورمت إليه بصرة فيها دنانير ذهبية، ورجته أن يأتي إلى المكان نفسه كل يوم ليعزف لها فتكافئه.(27).

هذا وربما ابتدعت الحكاية أشكالاً أخرى لارتزاق الحطاب لكنها في أكثر هذه الحالات تجعل هذا الارتزاق لغزاً، ماتلبث الزوجة الفضولية أن تسعى إلى حله فينكشف السر وتذهب النعمة. (28).

وبحسب "يونج" فإن اللاشعور الجمعي ينتج صوراً من التأمل مولودة مع الإنسان، وهو ما سماه يونج "بالأنماط الأصلية" وهذه الأنماط هي التي تكون العنصر الحقيقي للروح الإنساني ذلك لأنها هي التي تكيف اللاشعور وتحركه وتغيره(29). وبناء على ذلك، واستناداً لرأي "يونج" "فإن ما استقر في الذهنية الإنسانية من تحميل المرأة مسؤولية إخراج آدم من الجنة قد استقر في اللاشعور الجمعي . وهنا نستعير عبارة يونج . ليخرج في الحكاية الشعبية على شكل تعليق زوال نعمة الحطاب على مشجب المرأة.

شخصية التاجر:

يغلب على التاجر في الحكاية الشعبية صبغة الجشع والطمع، كالتاجر الذي استخدم الحطاب في حكاية الحطاب التي وردت في مجموعة الدكتور ثائر زين الدين، وتحولت الدنانير بين يديه إلى دبابير لأنه لم ينصف الحطاب الذي أخرج الكنز. وقد عكست هذه الحكاية وأمثالها رغبة العامة من الناس . وهم جمهور الحكاية . في أن تنتصف لهذا الحطاب وأمثاله من المغبونين. فإذا لم يتم الإنصاف بفعل حقيقي، فلا أقل من أن يعيش في اللاشعور، ويبرز في الحكاية.

وفي شكل آخر من أشكال صور التاجر في الحكاية ما نراه من تصوير الحكاية لبخل التاجر الذي أضاع كيس نقوده وأخلف بوعده. فجعلت الحكاية الكيس يؤول إلى الرجل الفقير الطيب حينما تخاصما إلى القاضي، ومرة أخرى فإن العامة من الناس تقتص لنفسها من التاجر الذي أثرى على حسابها، وتعيد ولو بالحكاية الحق إلى أصحابه.

على أن صورة التاجر قد تأخذ طابعاً آخر حينما تواجه السلطان. فإن الحكاية تقف عندئذٍ مع التاجر باعتباره القوة الأضعف، والأقرب إلى العامة، فالتاجر حسن حينما يعشق بنت السلطان تقف الحكاية معه، وتمكنه من ابنة السلطان. وحينما يكشف أمره توكل الحكاية شأن مساعدته إلى قوة سحرية ممثلة بالدرويش الذي يلقي بسحره على السلطان، فيحوله إلى أضحوكة أمام جنده، ما يمهد إلى خلعه وتنصيب التاجر حسن مكانه(30).

وكيلا نتوغل في التحليل ونقول:

> إنها البورجوازية التجارية التي رسمت لنفسها حلم الوصول إلى السلطة على أعقاب سقوط الإقطاع؛ فإننا نكتفي بالقول إن الحكاية انتصرت للجانب الأضعف وهو التاجر حسن باعتبار القوة الأخرى "السلطان" تمثل ظلم السلطة وجبروتها.

شخصية الخادم:

تبدو شخصية الخادم في الحكاية الشعبية امتداداً لشخصية العبد مسرور الذي جاء في الليالي ترجمة لذهنية المجتمع الذكوري. وهو في الحكاية خب مخادع، فإذا كانت الخادم أنثى لجأت إلى حبس ابن سيدها الملك في بئر في حديقة القصر، وأخذت تتابع ضربه بالسوط كل يوم، حتى يأخذ منه الألم كل مأخذ أو يقبل بها زوجاً. ولا ينقذه من براثنها إلا بنت البازركان التي اشتراها الملك ليتخذ منها ولداً بدلاً من ولده المفقود"(31).

وإذا كان الخادم رجلاً، تزيّا بزي النساء واتخذ من الملكة عشيقة، وتستمر العلاقة حتى تأتي بنت الصياد الذكية فتدبر خطة تجبر الخادم المخادع أن يتعرى فتتكشف حقيقته فيقتل مع الملكة". (32)، وليس ببعيد عن هذه الحكاية حكاية الجمجمة التي جاءت ضمن النماذج التي أوردتها الدكتورة نبيلة إبراهيم(33).

شخصية العجوز:

وقلما تظهر العجوز طيبة في الحكاية الشعبية، فهي في غالب حالاتها أداة لكشف السر، أو أداة وصل بين العاشقين. وإذادخلت البيوت فهي تدخل بهيئة امرأة مستكينة حتى تتمكن من صاحبة البيت فتفضي لها بما عندها من أسرار دون أن تدري خطورة ما أقدمت عليه.

فابن السلطان الذي كان يتنزه ممتطياً جواده، رأى فتاة فوق الشجرة التي بجوار النبع، فبهره جمالها، فطلب منها أن تنزل، فرفضت. مما تسبب في مرضه وسوء حالته. ولم ينقذه مما هو فيه غير العجوز التي تعهدت إنزال الفتاة عن الشجرة؛ إذ أخذت شاة وباشرت ذبحها بطريقة

غير صحيحة، فاستاءت البنت وصرخت: "من رقبته ياما العجوزة"، فادعت العجوز عدم المعرفة وطلبت إلى الفتاة أن تعاونها. عند ذلك صاحت الفتاة على الشجرة قائلة: "يا شجرة اقصري اقصري... لما تبقي طول خنصري "فهبطت الشجرة بالفتاة، فتلقفها الشاب".(34).

والتاجر الذي خسر الرهان أول مرة مع الصيّاد لم ينقذه من ورطته إلا العجوز التي تعهدت أن تكشف سر ثروة الصياد. وكان الصيّاد قد تراهن مع هذا التاجر أنه إذا عرف سرّ ثروته المفاجئة فسوف يتنازل له عنها.

واستطاعت العجوز أن تدخل بيت الصياد، وتدعي أنه قد أدركها وقت الصلاة وهي بعيدة عن بيتها وليست على وضوء. فرحبت بها زوجة الصياد، وأدخلتها، وانبسط الحديث بينهما، وقادته العجوز باتجاه الثروة المفاجئة، فباحت لها الزوجة بسر الأفعى التي أهدت ذيلها إلى الصياد، فغرسه في الحديقة فنبتت شجرة صغيرة، أخذت تنمو حتى طالت، ثم تفتحت عن جوهرة ثمينة، فقطفها وباعها في المدينة، وهكذا كان يفعل كل يوم، حتى غدا من كبار الأثرياء وعند انكشاف سره خسر كل ثروته وهام على وجهه.(35).

2 .

الشخصية المؤنسنة:

ونقصد بالأنسنة إسناد صفات وأفعال الإنسان إلى الحيوان على سبيل العظة والعبرة. وهو أسلوب ابن المقفع بامتياز.

> وربما جاءت هذه الشخصيات الحيوانية المؤنسنة امتداداً لشخصيات ابن المقفع التي رسمها في كليلة ودمنه.

ولعل حكاية العنزة والذئب والتي نقلها الدكتور ثائر زين الدين وأحمد بسام ساعي وغيرهم؛ لعلها أشهر الحكايات التي شاعت وبروايات متشابهة، وتحت عنوانات مختلفة، واتخذت من الذئب والعنزة والجداء الثلاثة أشخاصاً للحكاية. فالعنزة التي أغفلت رواية الدكتور زين الدين اسمها خرجت من المنزل لإحضار الطعام لأولادها الثلاثة زمزم ودمدم وحمحم، بعد أن أوصتهم بعدم فتح الباب أثناء غيابها وعدم اللعب خارج المنزل. وحذرتهم من الذئب الغدّار. ويستغل الذئب الغدّار غياب الأم. فيتسلل إلى المنزل، ويقرع الباب. لكن الجداء ينكرونه لصوته الخشن، فيعود ثانية وقد رقق صوته. فينكرونه لخشونة شعره ورمادية لونه، فيعود وقد تمرّغ بالمطحنة حتى غدا لونه أبيض، واستطاع أن يخدع حمحم وزمزم ففتحا له الباب رغم تحذير الصغير دمدم الذي اختبأ خوفاً من الذئب. فدخل الذئب وافترس الصغيرين ومضى.

وحين عادت الأم لاقاها دمدم ببكائه ناعياً لها أخويه، فخرجت الأم تبحث عن آكل ولديها، فصعدت أولاً على سطح الأسود والنمور وأخذت تدبك غاضبة، وأخذت الأسود والنمور تسأل: "مين دبّك عا سطوح دارنا، وكسّر فخارنا، الفخار مش إلنا، الفخار لجيرانا" فأجابت العنزة:"أنا العنزة العنوزية، اللي سوالحها مغزلية، اللي أكل حمحم ودمدم يلاقيني عالبرية".

فبرّأت النمور نفسها بأنها لا تأكل إلا إذا كانت جائعة. وكذلك برّأت الثيران والغزلان نفسها حين دبكت العنزة على سطوحها بأنها لا تأكل غير العشب. فذهبت تدبك على سطح الذئب، وخرج الذئب يهزأ بها، وتلاقيا في معركة حاسمة، كانت الغلبة فيها للعنزة صاحبة الحق، والتي قتلت الذئب وأخذت تصيح:

أنـــــا العنـــــزة العنيزيـــــة

اللـــــي ســـــوالحها مغزليـــــة

مـــين يقـــول الـــذيب أقـــوى

أنـــــا بحقـــــي قويـــــة(36).

إلى هنا وتنتهي الحكاية بحسب ثائر زين الدين. غير أن للحكاية رواية أخرى تقول في نهايتها إن العنزة شقت بطن الذئب، وأخرجت ولديها حيين، ونبهتهما إلى عاقبة من يخالف نصيحة الأم. وهي النهاية السارّة والمثلجة للصدر كما دأبت الحكاية الشعبية أن تنتهي(37).

ومن الواضح أننا أمام مجتمع إنساني: أم، وأولاد، ودرس في التربية على طاعة الأم من جهة، ودرس آخر في كيفية التمسّك بالحق، وأن صاحب الحق لابدّ أن ينتصر.

وأميل إلى الظن أن العبارات الأخيرة التي نطقت بها العنزة إنما هي من وضع معلمة للصفوف الأولى؛ تريد أن تضيف للحكاية قيمة تربوية أخرى هي التمسّك بالحق ليكون درس القصة لتلاميذ المرحلة الأولى مليئاً بالمثل مع الإمتاع.

والحكاية جعلت العنزة تتحرك بعقلها لا بغريزتها، فقد أنطقتها الحكاية وجعلتها تتحدّى، وتجهر بحقها. كما جعلت الذئب يسخر. وكانت قد أنطقت السباع والنمور والثيران والغزلان. إذاً نحن أمام مجتمع إنساني ارتدى في الحكاية أقنعة عنزة وذئب وغير ذلك من الحيوانات.

ونادراً ما تكون هذه الحكايات حيادية، كبعض حكايات الأطفال، فحينما تؤنسن الحكاية الحيوان فثمة درس، وثمة هدف. ولا تقتصر أنسنة الحيوان على حكايات الأطفال، فهي كما استخدمها ابن المقفع تأتي لتقدّم درساً للكبار والصغار معاً.

فإذا أرادوا أن يسخروا من عطاء السلطان واستخفافه بآراء العامة من الناس ساقوا حكاية الأسد الذي خرج للصيد مع الثعلب، فاصطادا أرنباً وغزالاً؛ فقال الثعلب للأسد: اقسم بيننا، فقال الأسد: لك مطلق الحرية في الاختيار، فإذا أردت الأرنب فخذ الأرنب، وإذا أردت الغزال فخذ الغزال. معبرة بذلك عن مساحة ونوع الحرية التي تمنحها السلطة المستبدّة للناس.

وإذا أرادوا أن يندّدوا باستئثار السلطان بكل شيء ساقوا حكاية الأسد الذي خرج مع الذئب والثعلب للصيد. فاصطادوا بحسب حكايات ثائر زين الدين عشر شياه، فقال الأسد للذئب: اقسم بيننا، فخص الذئب الأسد بخمس شياه، وخصّ نفسه بأربع ومنح للثعلب واحدة. فوضع الأسد يده تحت بطن الذئب وقذف به إلى الأعلى فخرقت النوازل جسده، ثم قال للثعلب: اقسم بيننا. فقال الثعلب الماكر:

ثلاث نعاج لفطورك، وثلاث لغذائك، وثلاث لعشائك، وواحدة تتحلى بها صباح الغد. فقال الأسد للثعلب، من علمك هذه القسمة؟... فقال الثعلب المحتال: الذئب المعلق فوقنا يا مولاي.(38).

وفي رواية أخرى للحكاية أنهم اصطادوا أرنباً وظبياً وثوراً، فقال الذئب عند القسمة: الثور لك، والظبي لي والأرنب للثعلب. فقطع رأسه، وقال للثعلب اقسم: فقال: الأرنب لفطورك، والظبي لغذائك، والثور لعشائك. فقال الأسد: من علمك ذلك؟.. قال: رأس الذئب المقطوع. وقد غدت هذه العبارة مثلاً يضرب للرجل يتّعظ من مأزق غيره، فيقول ما قاله الثعلب: من علمك هذا؟ رأس الذئب المقطوع.

وواضح أن السبع في كلتا الحكايتين يمثل السلطة الغاشمة التي تأخذ كل شيء، ولا تبقي للعامة إلا الفتات، وإن الثعلب والذئب يمثلان أذناب السلطان، يستخدمهم كيفما يشاء، ويلفظهم متى شاء، مستغنياً عن خدماتهم. أما الضحايا من

الأرانب والغزلان والثيران والشياه فهم العامة بين مطرقة السلطان وسندان أعوانه.

وقد جاءت أنسنة الحيوانات في هاتين الحكايتين لغاية واضحة، هي الغاية نفسها التي رمى إليها الحكيم بيدبا الذي ندد بمظالم دبشليم الملك عبر حكايته التي نقل بعضها ابن المقفع في كليلة ودمنة.

وكما أن العامة وظفت الحكاية لصالحها في النيل من جشع السلطان وجبروته؛ فإن السلطة بدورها تلجأ إلى توظيف الحكاية لصالحها حينما تنقلب الموازين، ويؤول الأمر للضعفاء، كحكاية الأسد العجوز الذي شاخ وهرم، وما زالت الضيعة تقدّم له الوليمة كل يوم، فتطوع الثعلب؛ صديق الأسد وجاسوسه الذي ينقل له أخبار القرية؛ تطوع أن يخلص الضيعة منه، ليستأثر لنفسه بالوليمة. فذهب إلى الأسد وزعم أن أهل القرية يرغبون في زيارته، لكنهم يهابونه. وفي محاولة لإظهار حسن النوايا يقترح الثعلب على الأسد أن يوثقه بحبل كي يطمئن أهل الضيعة. ويوافق الأسد فيوثقه الثعلب، ويذهب لإعلام أهل الضيعة الذين يزحفون حاملين أسلحتهم وبلطاتهم ومعاولهم لقتل الأسد الموثق. وحينما يسمع الأسد الجلبة، فيطلب المساعدة من جرذ بجانبه، فيهمّ الجرذ بقرض الحبل، وينتهي من مهمته حال وصول أهل الضيعة فيفروا هاربين. لكن الأسد يأبى البقاء في تلك البلاد التي يربط فيها ثعلب ويفكّ فيها جرذ.

ومن الواضح أن السلطان المتمثل بالأسد وظف هذه الحكاية لينـدد بتطاول العامة على السلطة. ومع أن الجرذ قد قدّم له المساعدة إلا أنّه جعله بمنزلة الثعلب؛ فكلاهما ألحقا به الأذى، ذاك بربطه هو الضعيف، وذلك بفكه وهو الأضعف.

وغير بعيد عن ذلك حكاية الأسد والذئب والثعلب الذين اجتمعوا في مغارة واحدة، وقبيل الفجر أفاق الثعلب فتذكّر أن الليلة كانت ليلة القدر وأن الدعاء فيها مستجاب، فدعا إلى ربه أن يجعله ملكاً. ثم تذكر صديقه الذئب فأيقظه مذكراً إياه بليلة القدر، فسأل الذئب الثعلب: ماذا طلبت أنت؟ فأجابه: أن أصير ملكاً. فطلب الذئب أن يصير وزيراً عند الثعلب. ثم تذكرا صديقهما الأسد، فأيقظاه، وذكراه بليلة القدر، فسألهما عن أمنية كل منهما، فأخبراه. فدعا إلى ربه أن يقرب أجله فيموت قبل أن يرى تلك الحكومة الساقطة.

فهذه الحكاية إنما هي محاولة أخرى لتوظيف السلطة البائدة للحكاية الشعبية، وترجمة أحاسيسها بخيبتها بعد فراغ يدها من السلطة التي آلت إلى فئة أدنى منها في السلم الاجتماعي.

وربما سيقت هذه الحكايات في معرض الانزياحات الطبقية، حينما آل الأمر في الحل والربط إلى الفقراء الذين اتخذوا التنظيمات الشعبية والأحزاب الحاكمة سبيلاً لسحب البساط من تحت أصحاب الأمر والنهي في مجتمع ما قبل الستينيات من القرن الماضي.

وأيّاً كان الأمر فإن الحكاية أنسنت مختلف الحيوانات، وأسقطت مجتمع الحيوان على مجتمع الإنسان، فالأسد ملك الغابة، وهو السلطان من بني البشر، والذئب والثعلب من أعوان ملك الغابة هما أعوان السلطان من بني البشر واحد بغدره والثاني بدهائه، أما الخراف والغزلان والأرانب وغيرها من ضعاف الحيوان فما هي إلا ضحايا عسف السلطة في المجتمع البشري.

هذا ولم تقتصر الأنسنة في الحكاية على الحيوانات فقط، بل تعدّت ذلك إلى الجمادات. لكن ذلك لم يظهر إلا في الحكايات ذات الطابع الخرافي والتي تعتمد في بنائها الدرامي على اللامعقول، مثلما رأينا الغول الذي اختطف البنت إلى قصره، وسلمها جميع مفاتيح القصر، وسمح لها أن تفتح جميع غرف القصر، فيما حذّرها من فتح واحدة. لكن الفضول يدفع بالبنت كي تفتح

الغرفة السرية لتجدها مليئة بالذهب، وحينما تمد يدها، تعلق قطعة ذهب بإصبعها، فتربطها خوفاً من الغول، وتدعي أنها جرحت أثناء الطعام للغول. فيذهب الغول ليسأل الأمواس والأطباق وكل حاجات البيت، لكنها تنكر جميعها أنها جرحت البنت، عندئذٍ يغدق الغول عليها الكثير من الذهب.(39).

ونلاحظ هنا أن الحكاية لا تحمل مضموناً نقدياً ولم توظف لخدمة فكرة اجتماعية أو سياسية، لكنها ترجمت أحلام العامة بما حرموا منه، فعبروا من خلال الحكاية عن أحلامهم وطموحهم.(40).

3 .

الشخصية الميتافيزيقية:

وهي شخصية غير واقعية، وقد تكررت هذه الشخصية في الحكاية الشعبية بأشكال مختلفة، منها الغيلان، ومنها المردة والعمالقة والعفاريت والجن، ولكل من هذه الشخصيات سمة خاصة تميزها عن غيرها من الشخصيات:

الغول في الحكاية الشعبية:

وصفته الطاغية هي شراهته وشهيته الجامحة لالتهام البشر. ويتسق بناء هذه الشخصية في الحكاية إثر مأزق يقع فيه البطل، فيظهر الغول بشكل المخلص. وهنا تظهر إشكالية هذه الشخصية التي لا تظهر عدوانيتها في مواقف البطل الحرجة. فتتلطف بقبول السلام، بل وتعتبره ميثاقاً وعهداً حينما تجيب: "لولا سلامك ما سبق كلامك لفرفست عظامك قبل لحامك". ثم تسأل البطل إذا كان بنتاً فيما لو أرادت أن تكون ابنته أو زوجته، فإن اختارت أن تكون ابنته ابتلعها ثم أخرجها من بطنه كناية عن أنه قد خلفها من بطنه.

ولأن الحكاية لا تعنى ببناء الشخصية بناءً جسدياً في غالب الأحيان، فهي لا ترسم للغول شكلاً معيناً، إذ ربما ظهر بشكل إنسان لا تظهر غوليته إلا حينما يباشر ضحيته.

ففي حكايته "جبيني" يبرز الغول فجأة مخلصاً جبيني من محنتها عندما تركتها رفيقاتها على الشجرة، وانصرفن يحملن سلالهن الملأى بالزعرور، وحينما ينزلها الغول أو الجرجوف بحسب الحكاية اليمنية (41) لا تشعر بغوليته، وتسير معه باطمئنان. فإذا وصل إلى قصره سلمها مفاتيح العديد من الغرف، وحذّرها من فتح واحدة منها لتكتشف بعد فتحها أنها ملأى بالجماجم والعظام ومن هنا تبدأ المعاناة.

وربما ظهر الغول في الحكاية الشعبية بعد أمنية تطلقها امرأة حرمت البنات؛ أن يرزقها الله بنتاً ولو كانت "إديها حواشيش، ورجليها شواكيش"، أي لو كانت يداها كالمناجل، ورجلاها كالمعاول. ويستجيب الله لدعائها وتلد بنتاً، فتكبر سريعاً وتزداد شراهتها يوماً بعد يوم، حتى أخذت تسطو على حيوانات الأهل، فحيوانات القرية، ثم أخذت بعد ذلك تفترس الناس مبتدئة بأهلها، ولم ينج منها غير أخيها الصغير الذي هرب من القرية ليعود بعد مدة طويلة فيقتلها(42).

المارد أو العملاق في الحكاية الشعبية:

وقد وردت شخصية المارد وشخصية العملاق بهيئة واحدة؛ فقد أعطت الحكاية هذه الشخصية أبعاداً جسدية خارقة، كما صورتها جسدياً خلافاً لمألوف السرد فيها، فالمارد ضخم الجثة، وربما كان بسبعة رؤوس، وهو الذي يحبس ماء النبع، ويمنع الماء عن أهل القرية، مالم يقدم له ضحية من أجمل الفتيات(43)، وقد وصف القرآن الكريم الشيطان المارد: ﴿وحفظاً من كل شيطان مارد﴾ (الصافات . 7).

وربما برز المارد للصياد من قلب البحر إما محبوساً في قمقم أو في شبكة الصياد، فيشتري حريته من الصياد بثمن مجز، يكون سبباً في غنى الصياد، كما حدث للصياد في حكاية "المارد والصياد" إذ يلقي الصياد الفقير شبكته، وحين يسحبها يجدها ثقيلة؛ وإذ بها مارد يطلب من الصياد أن يطلقه مقابل حفنة من الدنانير يؤديها له كل يوم(44). وقد تكون المكافأة خاتماً أو ثلاث شعرات أو غير ذلك من الوسائل التي تكون سبيلاً لإنقاذ الصياد من موقف محرج.

الجن أو الشخصية المتحولة في الحكاية:

وهي من أمتع الشخصيات في الحكاية الشعبية، وأوفرها حظاً من حيث الاعتناء بها، وأكثرها قدرة على حل الأزمات الطارئة بشكل لا يخطر على البال. وهي في الغالب الأعم شخصيات صديقة، تقدم خدمات جليلة لأبطال الحكاية على غرار ما تفعله شخصيات "الهايتزل مانشن" الألمانية (45).

وقلما تخلو حكاية شعبية خرافية من هذه الشخصيات الممتعة، والتي تظهر مرة بشكل غزالة، أو أفعى أو جمل أو قطة، ثم لا تلبث أن تظهر قدرتها في حالة الضرورة. والصفة الغالبة على هذه الشخصيات قدرتها العجيبة على التحول من حالة إلى أخرى ولذلك اخترنا لها هذا التصنيف.

ولعل أمتع أشكال التحول لهذه الشخصية ماجاء في الحكاية المروية في اليمن "فارعة النواش" والتي نقلها البردوني في كتابه الهام "فنون الأدب الشعبي في اليمن". وكان أبو فارعة فلاحاً يملك عدداً من الأغنام. وعندما كبرت فارعة تولت رعي القطيع. وكان الرعاة يثقون بها، فترعى أغنامهم إذا مرض أحدهم. وكان رعيها سبباً في زيادة عدد القطيع.

وذات ليلة تأخرت فارعة في المرعى، لأنه حام عليها وحش عند الغروب، فاحتمت بشجرة عالية خوفاً منه، وعندما أطلّ القمر سرّحت فيه عينيها، ولم ترفع صوتها خوفاً من الوحش، ولما أعادت نظرها تحت الشجرة رأت مكان الوحش حصاناً مطهّماً يهيئ ظهره، فهبطت عليه وأسرع بها نحو القرية، وكلما اقترب منها مال عنها زيادة في التمويه، ولما أنس هجوع القرية قفز بها إلى ربوة، فانشقت كباب واسع، فدخلت مدينة تسر الخاطر وتبهج الناظر. وفي صبيحة اليوم الثاني بحث أهل القرية عن فارعة في القرى المجاورة لكنهم لم يجدوها، وعند مرورهم بتلك الشجرة رؤوا جثة عرفوا أنها فارعة، فحملوها وأجروا لها مراسيم الدفن. وفي المساء خرج والدها مع خمسة أنفار لحراسة قبرها، فلم يروا الوحش الذي اعتاد أن ينبش القبر ويفترس الجثة. فرجعوا إلى المنجّم الذي فتح الكتاب ثانية، وقال: إن فارعة لم تمت، وإنما دفنتم خشبة صوّرها الجني في صورة جثمان فارعة فصدقوه. وكان أبوها يتردد على تلك الشجرة كل مساء وينصت إليها وهي تنطق ثلاث مرات كل ليلة: "عه عه عه". وبعد أيام رأى الناس فارعة النواش في القرية فقصت عليهم حكاية الجني الذي برز لها، وكيف تشكل في صورة وحش ثم في صورة حصان. وأخبرت عن ذلك الجبل الذي دخلته وتلك المدينة المليئة بالقصور والحور، ودكاكينها مزينة ومفعمة بالعطور والبخور وأصناف الحرير والديباج. وقد زقها الجان من باب المدينة إلى بيت زوجها "طحنوس" وظلت معه في عذاب حتى رجع إليها الجان حاملاً كبشاً، فأخذت تشم شعره وتمسح وجهها بجلده؛ وما شعرت إلا وهو ينادي بصوت إنساني: "يا أحمد ابن علوان، يا سريع الغارة"، وفوراً شاهدت الغبار والدخان يغمر كل المدينة، وانسلّ من ذلك الضباب فارس هبط بحصانه جوارها وعلى رأسه عمامة خضراء، وعليه قميص أخضر، وفي يده سيف أخضر، فحملها مع الكبش وأردفها على

حصـانه، وامتسـخ كـل مـن فـي المدينـة كائنـات أخرى، فكانت ترى حشود الفئران، وأسراب الحيات والعقـارب ولـم تعـد تـرى مـن المدينـة إلا مبانيهـا الشامخة وروائحها الدخانية، وفي لحظات هبط بها الفارس على سطح منزل أبيها(46).

إن هذا التحول الذي طرأ على شخصيات الحكايـة إنمـا هـو مـن فعـل الجـن الـذي صرحت به الحكاية، والذي ظهر على شكل وحـش أولاً ثـم تحـوّل إلـى حصـان مطهـم، فحمل بطلة الحكاية إلى مدينة الجن السفلية،

وزفها إلى واحد من الجن أطلقت الحكاية عليه اسم "طحنوس" وأخيراً هذا الكبش الذي جاء ليخلصها بعد أن استنجد بأحمد بن علوان أحد الأولياء الصالحين ليظهر لها الولي الصالح على هيئة الخضر ويمسخ أهل المدينة فئراناً وأفاعي وعقارب ويخلصها من الجن.

وللشخصية المتحولة في الحكاية الشعبية شكلان: فمنها من يتحول بنفسه، وهي شخصيات من الجن بزعم الحكاية، كشخصية الجني الذي تحول إلى وحش ثم إلى حصان ثم إلى كبش في الحكاية السابقة، أو شخصية الجني الذي تحول إلى جمل في حكاية "الجمل والبنات الثلاث". من حكايات الدكتور محبك أو الجني الذي تحول إلى كلب أسود في حكاية "قفل ومفتاح" من نفس المجموعة، والحكايات ملأى بهذا الصنف من الشخصيات.

ومنها من يتحول بفعل غيره من الجن. كالملكة التي حولها القزم إلى غزالة، وقيض لها ابن ملك اقتحم المخاطر في سبيل إعادتها إلى صورتها الأولى، وخاض معركة شرسة مع "فيدوس" صاحب سبعة الرؤوس، فقتله، وشق صدره، وأخرج الصندوق الذي احتوى عصفوراً هو روح فيدوس. وحين فصل رأس العصفور عن جسده عادت البنت من صورة الغزالة إلى صورتها الأولى ملكة على سبع ممالك (47).

إن هذه الحكايات التي تتخذ من الجن شخصيات متحولة إنما تعكس الرؤية العربية لهذه الكائنات، والتي آمن العربي بوجودها ونسب إليها الشعر، وجعلها ملهمة الشعراء؛ إذ كان لكل شاعر جاهلي جنيه الخاص الذي يلهمه الشعر، وربما نعتوه أيضاً بشيطان الشعر. فقد افتخر حسان بجنيه من بني الشيصبان قائلاً:

ولـي صاحب من بنـي الشيصبان
فطـــوراً أقـــول وطـــوراً هـــوه

وكذلك يعتد امرؤ القيس بشعره الذي هو من قول الجن:

لمـــا رأونـــي واقفـــاً كـــأني
بـــدر تجلّـــى فـــي دجـــى الـــدجنّ
أهـذي بقـول مـن كـلام الجـن
فبعضــــه مـــنهم وبعـــض منـــي

وقد نسب العرب في الجاهلية إلى الجن كل أمر عظيم، وهذا المقطع من دالية النابغة يبين كم كان للجن من مكانة في الذهنية العربية، فبعد أن يتحدث النابغة عن مشاهد الصيد وهو يقطع الفيافي والقفار مذعوراً ليصل إلى النعمان، وقد استغرق ذلك تسعة عشر بيتاً، يقول مشيراً إلى ناقته:

فتلـــك تبلغنـــي النعمـــان إن لـــه
فضلاً على الناس في الأدنى وفي البعد
ولا أرى فـاعلاً فـي النـاس يشـبهه
ولا أحاشـــي مـــن الأقـــوام مـــن أحـــد
إلا ســـليمان إذ قـــال الإلـــه لـــه

قم في البرية واحددها عن الفند

وخيس الجن إني قد أذنت لهم

يبنون تدمر بالصفاح والعمد

فمن أطاع فأعقبه بطاعته

كما أطاعك وأدلله على الرشد

ومن عصاك فعاقبه معاقبة

تنهي الظلوم ولا تقعد على ضمد(48).

> ومن هنا نرى الإيمان بقدرة الجن على اجتراح المعجزات لبناء تدمر، وكيف أن الله ذللها لسليمان فكافأ من أطاعه من الجن، وعاقب من عصاه.

وعكس القرآن الكريم هذه الذهنية حينما جعل الإنسان من صلصال، وجعل الجن من نار ﴿خلق الإنسان من صلصال كالفخار وخلق الجن من مارج من نار﴾(49).

حتى إن القرآن الكريم قدّم الجن على الإنس، وفي ذلك مافيه من اعتراف بقدرتها التي تفوق قدرة البشر: ﴿يا معشر الجن والإنس إن استطعتم أن تنفذوا من أقطار السموات والأرض فانفذوا لا تنفذون إلا بسلطان﴾ (50).

ونسب القرآن الكريم العفاريت إلى الجن: ﴿قال عفريت من الجن أنا آتيك به قبل أن تقوم من مكانك وإني عليه لقوي أمين﴾(51).

وفي الآية إشارة إلى الجني الذي حمل إلى سليمان عرش بلقيس الذي هو بدوره من صنع الجان كما يحكى في الأساطير(52).

ولم تنفرد الحكاية الشعبية العربية برسم الشخصية المتحولة، والتي تمتلك قدرة الجن في تحولها من جهة، وقدرتها على تحويل غيرها من الكائنات من جهة أخرى. ولعل أمتع شكل من أشكال هذا التحول ما أوردته الحكايات الاسكندنافية والتي أعيدت روايتها عن الأشعار والحكايات النرويجية القديمة. ومن هذه الحكايات حكاية "اودين يبحث عن الحكمة"، حيث تتحدث هذه الحكاية عن رجل اسمه "كفاسير" جاء إلى الكون بالغاً لا يعرف الطفولة، لكنه كان ممتلئاً بالمعارف التي كانت لكل من الأيسير والفانير. وكان كفاسير يقدم خدماته إلى كل من يطلبها، حتى احتال عليه قزمان وقتلاه، وسحبا دمه السحري ووضعاه في ثلاثة أوعية بعد مزجه بالعسل وشراب الميد الذي له قدرة علىجعل من يشربه إما شاعراً أو عرافاً.

واتفق أن قتل القزمان أحد العمالقة وزوجته بحيلة من حيلهما بعد أن شربا من شراب الميد السحري. لكن ولدهما العملاق الكبير "سوتونغ" اكتشف الأمر وجاء للانتقام من القزمين قاتلي والديه، فدفعا له الأواني الثلاث التي تحتوي على الشراب الثمين، فأخذها إلى قلعته وخزنها في غرفة كنوزه تحت جوف صخرة صلبة. وجعل على حراستها ابنته "غانلود".

وعرف أودين سيد آلهة الإيسير بموت كفاسير وقصة شراب الإلهام، فقرر أن يحصل عليه ولو سرقة. فتنكر بزي عامل مزرعة عجوز، ومشى حتى وصل الأراضي التي يسكنها "بوجي" أخو العملاق سوتونغ. فاشتغل أودين في مزرعته بكفاءة عالية وطلب أجره جرعة من دم كفاسير الثمين. ولأن بوجي أحب أودين المتنكر؛ فقد قاده إلى كهف مطل على القبو الذي يخبئ فيه سوتونغ الشراب السحري، فأخرج أودين مثقباً سحرياً يزداد طولاً كلما ثقب به، وثقب الجدار الصخري، ثم رمى المثقب وطلب من بوجي أن يبقى أمام الفتحة للحراسة، وحول نفسه إلى أفعى دخلت تتلوى في الثقب عندئذٍ علم بوجي أن هذا الشخص ليس مجرد عامل عادي، فأمسك

بالمثقب وأدخله في الثقب كي يقضي على الأفعى. وحين أحس أودين بذلك حول نفسه إلىدودة صغيرة كي يتجنب المثقب. وحين أصبح في القبو حول نفسه إلى عملاق وسيم.

ودهشت غانلود لرؤية العملاق الشاب، وحين طلب منها رشفة من دم كفاسير اشترطت أن يقبلها، فقبلها أودين، ووضع الإناء الأول على شفتيه وأفرغه في جوفه. وطلبت غانلود قبلة ثانية، ففعل ورشف الإناء الثاني، ثم رشف الإناء الثالث مقابل القبلة الثالثة.

وطلبت غانلود من أودين أن تكون زوجته، فرجاها أن تفتح له نافذة في القبو كي يستنشق الهواء. ففتحت له الباب في أعلى القبو، وفوراً حول نفسه إلى نسر وطار منتصراً حيث كانت آلهة الإيسير ينتظرونه (53).

والأسطورة كما هو واضح لا تختلف في اعتمادها على تحول الشخصية من حالة إلى أخرى إلا في اعتبار الشخصية المتحولة آلهة، على حين تعتبرها الحكاية الشعبية العربية جناً،

لأن الإله واحد في الذهنية العربية حتى قبل الإسلام، وماهذه الأصنام التي كانوا يتخذونها من دون الله إلاّ وسائل لتقرّبهم من الله زلفى.

4 .

الشخصية الحيوانية:

وهي شخصية تختلف عن الشخصية المؤنسنة في مسألة هامة؛ فعلى حين تكتسب شخصية الحيوان في الشخصية المؤنسنة صفات وطباع الإنسان؛ فتحب وتكره وتطمح وتتفاعل وتتأمل والأهم من ذلك تنطق. فإن الشخصية الحيوانية في الحكاية تبقى محافظة على شكلها الحيواني وطباعها وصفاتها الحيوانية، ومع أن ورود هذه الشخصية الحيوانية قليل في الحكاية الشعبية إذا ما قيس بالأنماط الأخرى من الشخصيات. إلاّ أن أبرز أنموذج لها ماجاء في حكاية ابن المقفع الشهيرة "الناسك وابن عرس" والتي وردت في كليلة ودمنة بالشكل التالي مع التصرف.

باختصار النص:

إن ناسكاً كان لديه ولد وحيد، وإن زوجته ذهبت لبعض شأنها وأوكلت أمر الوليد للأب. وبعد برهة وجيزة جاء رسول الملك يستدعي الناسك، فأوكل أمر الوليد إلى ابن عرس داجن كان يربيه في منزله، وبعد أن أنهى الناسك مهمته عند الملك وعاد إلى البيت، قابله ابن عرس وهو مخضب بالدماء. فظن الناسك أنه قد افترس الولد، فقتله، وحين دخل البيت وجد الولد ينعم بصحته، وإلى جانبه أفعى ممزقة. فندم على فعله ندامة الكسعي.

والطريف أنني عثرت على هذه الحكاية نفسها في أكثر من مصدر وبروايات متشابهة، لا تكاد تختلف إلا في جنس الحيوان المغدور. فقد وردت الحكاية نفسها في مجموعة د.ثائر زين الدين تحت عنوان "الملكة والسمكة" وكانت واحدة من حكايات عديدة حكتها ابنة الصياد للملك كي تنقذ أباها من الموت، طالبة من الملك التروي والتمهل وإلاّ حدث له ما حدث للصياد الذي فقد كلبه الوفي. وهكذا صار الناسك في حكاية ثائر زين الدين صياداً، وصار ابن عرس كلباً.

وقد عثرت على الحكاية نفسها في روايتين متشابهتين نقلهما "أ.ل.رانيلا" في كتابه الهام "الماضي المشترك بين العرب والغرب.

وقد أورد رانيلا الحكاية في نص غربي تحت عنوان "بث جيليرت" أو قبر الكلب السلوقي وجعل

الناسك أميراً من أمراء ويلز، وجعل ابن عرس كلباً وفياً متفقاً بذلك مع رواية ثائر زين الدين. كما أوردها في نص شرقي تحت عنوان "الفعل المتسرع". إذ جعل الحيوان المغدور نمساً والرجل برهمياً. وقد نقلها رانيلا عن "البانشا تانترا" ترجمة: فرانكلين ايدفيرتون وفي ذلك إشارة هامة لعالمية الحكاية وإنسانيتها (54).

وخلاصة القول فقد استغنت الحكاية الشعبية في بناء الشخصية الحكائية عن الغوص في أعماقها وتصوير عوالمها الداخلية وآثرت بدلاً من ذلك أن تغني هذه الشخصية بالتنوع مستخدمة أقصى درجات الخيال في أساليب تحرك هذه الشخصية أو تلك، وفي رسم فضائلها السلوكي وأبعاده الحركية.

***

الهوامش :

1 . قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية. نبيلة إبراهيم. دار العودة. بيروت. ص.44
2 . تفرق نبيلة إبراهيم بين الحكايات الخرافية والحكايات الشعبية؛ فالحكايات الخرافية تلك التي تعتمد في إحداثها على زمان ومكان وشخصيات غير واقعية. أما الحكاية الشعبية فهي التي تعالج إحدى المشاكل الاجتماعية مقدمة بذلك درساً أو عظة. انظر في ذلك المصدر نفسه ص6.
3 . حكايات شعبية. د.أحمد زياد محبك. منشورات اتحاد الكتاب العرب 1999. حكاية "للملك قرون".
4 . مجموعة الدكتور ثائر زين الدين. مخطوطة.
5 . حكايات د.محبك. ص .755
6 . المصدر السابق ص 291 . 315 . 161.
7 . المصدر السابق ص 97
8 . المصدر السابق ص 147
9 . المصدر السابق ص 755
10 . المصدر السابق ص 518
11 . مخطوطة د.زين الدين.
12 . حكايات الدكتور محبك. ص 416.
13 . المصدر السابق ص 409
14 . الليالي ج2 ط/بيروت، المكتبة الحديثة ص 450 وما بعد.
15 . حكايات الدكتور محبك ص 72 . 341، وكذلك مخطوطة الدكتور زين الدين حكاية المغارة المسحورة.
16 . حكايات د.محبك ص 456، وكذلك مخطوطة د.زين الدين حكاية الصياد والسمكة.
17 . حكايات د.محبك ص .61
18 . المصدر السابق ص .698
19 . مخطوطة فوزات رزق، حكاية الملك والوزير والحطاب.
20 . الماضي المشترك بين العرب والغرب أ.ل. رانيلا 323 . 324 بتصرف.
21 . مخطوطة د.زين الدين /الهدية/.
22 . مخطوطة فوزات رزق / الوزير المحتال. وكذلك حكايات د.محبك ص .512
23 . د.زين الدين/الحطاب/.
24 . د.محبك ص .242
25 . فوزات رزق /محيلات مصر/.
26 . قصصنا الشعبي .مصدر سابق ص .132
27 . د.محبك ص .456
28 . المصدر السابق ص 707
29 . قصصنا الشعبي. مصدر سابق ص 135.
30 . د.محبك ص .72
31 . المصدر السابق ص 333
32 . د.زين الدين /الملكة والسمكة/.
33 . قصصنا الشعبي. مصدر سابق ص .91
34 . المصدر السابق ص .56
35 . د.محبك ص .456
36 . د.زين الدين / العنزة العنوزية/.
37 . راجع أحمد بسام ساعي. حكايات من اللاذقية.
38 . د.زين الدين /الأسد والذئب والثعلب/.
39 . د.محبك ص 432 . وكذلك .444
40 . قصصنا الشعبي ص .49
41 . تقنيات السرد الروائي. يمنى

العيـــــــد. دار الفـــــــارابي. بيروت/الجرجوف/.

42 . د.زين الدين/ البنت الوحيدة/. وكذلك. د.محبك ص 297.

43 . د.زين الدين/ البنت الوحيدة/. وكـذلك. د.محبك/الغزالـة، سـت الحسن والمارد/.

44 . محبك/المارد والصياد/.

45 . وهـي عبارة عن كائنات صـغيرة وجـدت لـذة فـي أعمـال الخيـر كمسـاعدة الخـدم وربـات البيـوت المنـهكات في أعمالهن المنزلية".

مـآثر بطوليـة وحكايـات شـعبية من ألمانيا. ترجمـة شـاهر عبيد. وزارة الثقافة. ص 127.

46 . فنون الأدب الشعبي في اليمن. عبد الله البردوني. ص 41.

47 . د.محبك/الغزالة/.

48 . ديوان النابغـة. تحقيق شكري فيصل. مطبعـة دار الفكر. ص 48.

49 . الرحمن 14 . 15.

50 . الرحمن 33.

51 . النمل 39.

52 . فنون الأدب الشعبي في اليمن ص 36.

53 . حكايـات اسـكندنافية. روجـر لانسين غرين. ترجمـة: رزق الله بطـرس. منشـورات وزارة الثقافـة ص 35 ومابعد.

54 . الماضـي المشـترك. مصـدر سابق ص 372.

❑❑❑

التطبيقات العلمية
والتقنية في اللغة العربية

د. بشير محمودي - الجزائر

توطئة:

إن اللغة العربية في رأينا لا تعاني جموداً أو ركوداً من حيث طبيعتها أو خصائصها، وإنما قد تعاني من إشكالية عدم مسايرة مستجدات العصر وتحدياته، فهي تبدي مطاوعة كبيرة لاستيعاب المصطلحات بكل أنواعها، والتعامل مع المناهج المختلفة والآليات الجديدة في البحث والدراسة. ومن أجل تخطي هذه العقبة وتجاوز هذه الأزمة، يجب على الباحثين والدارسين أو القائمين على اللغة العربية بشكل خاص، أن يخوضوا هذه المعركة ويواجهوا هذا التحدي الذي يزداد حدة من يوم إلى آخر.

فلا بد من ترقية اللغة العربية وفق أسس ومعايير مستمدة أساساً من المعطيات الفكرية الجديدة، على أن تكون هذه العملية (ترقية اللغة العربية) شاملة لا تقتصر على مرحلة دون مرحلة أخرى. ونقصد بذلك ترقية تعليم اللغة العربية في مختلف مراحل التعليم. فالطرائق البيداغوجية المعتمدة لا تمكننا من خلق ميكانزمات أو آليات لمواجهة التحدي المفروض على اللغة فتبقى من أجل ذلك عاجزة ولا يمكن أن نصل بها إلى درجة الإبداع فكرياً وفنياً، في حين أنها قادرة وقوية من حيث أبنيتها وصيغتها وأساليبها.

> ولعل من القضايا التي تبدي فيها اللغة العربية مطاوعة كبيرة وانقياداً فائقاً، قابليتها للاستخدام العلمي، أو بتعبير أدق، قابليتها للصياغة العلمية، أو للأنساق العلمية،

حيث إننا لم نجد صعوبة في إخضاعها لتلك الأنساق، من خلال ما قمنا به من تطبيقات على نصوص أدبية شعرية وسردية، انطلاقاً من مناهج نقدية معاصرة، كالمنهج الألسني والبنيوي والسيميائي.

*مظاهر الاستخدام العلمي للغة العربية:

أولاً:

المعادلة:

إن استخدام المعادلة في تحليل النصوص، لا يخرج عن وظيفة أساسية، وهي وظيفة التلخيص، حيث يمكننا أن نلخص جملة من القضايا والمفاهيم في نسق رياضي موجز، هو

المعادلة، إضافة إلى إضفاء الطابع العلمي للتحليل؛ إذ النقد في مرحلته الحاضرة يسعى إلى اكتساب الطابع العلمي والموضوعي. من أجل تحقيق ما يسمى بعملية النقد.

لكن الغريب في الأمر، أن هناك بعض الباحثين أو الدارسين يلتزمون بالأنساق العلمية، ومنها المعادلة، كما وردت في الدراسات الغربية، دون محاولة ترجمتها، أو استبدال عناصرها الأجنبية بعناصر عربية، علماً أنه لا توجد صعوبة أو عقبة تبعدنا عن فعل ذلك، فاللغة العربية كما أشرنا سلفاً، قابلة للتعبير بتلك الأنساق، حيث تمدنا بكل ما يسهل علينا صياغة النسق ونسجه.

هذا ما وجدناه عند الدكتور "حميد لحمداني"، وهو يتحدث عن نظام العوامل لدى "غريماس" (Greimas) الذي يعد في حد ذاته تلخيصاً لنظام الوظائف لدى "بروب" (Propp)، حيث يمكن تطبيقه على كل النصوص السردية. فالدكتور "لحمد\اني" يعتمد صيغتين رياضيتين، كما وردتا عند "غريماس"، وهما:

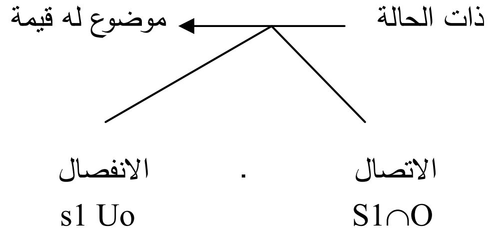
*"S1 ∩ O".

*"S1UO"(1).

وتتعلق الصيغتان بالحديث عن علاقة الذات بالموضوع في النص السردي. فقد تكون علاقة اتصال أو علاقة انفصال. حيث تغدو هذه العلاقة، بغض النظر عن طبيعتها . سواء أكانت انفصالية أو اتصالية . عنصراً محركاً لكل الأحداث في النص السردي. فقد تتوالد الأحداث أو تتعاقب أو تتقاطع، لتحقيق علاقة من العلاقتين السابقتين، لتصبح هذه العلاقة في نهاية الأمر ممثلة لنهاية الحكاية في حد ذاتها.

ويتقيد الدكتور "لحمداني" بالصياغة الأصلية للصيغتين السابقتين حتى في مجال عرض الخطاطة أو الترسيمة. وكأن ورود المعادلة بصياغتها الأصلية قد يضفي على التحليل طابعاً حداثياً. لكن الحداثة الحقيقية، هي الحداثة التي تنطلق من عناصر محلية، حتى لو كانت فكرتها أجنبية فيجب أن نضمن لها صياغة محلية على الأقل، لأن اللغة العربية ليست عاجزة أو عقيمة عن أداء ذلك.

***



في الوقت الذي التزم فيه الدكتور "حمداني" بالصياغة الأصلية للمعادلة كما وردت عند "غريماس" في النموذج السابق. وجدنا باحثاً آخر يترجم دراسة "لغريماس" حول السيميائيات السردية(2)، إلا أنه لا يلتزم الصياغة الأصلية لنسق المعادلة الذي اعتمده "غريماس" ليبين قدرة انتقال المواضيع من ذات إلى أخرى، فقد تشترك ذاتان في موضوع واحد في النص الحكائي، ولعل هذا يؤدي إلى نسج شبكة من العلامات المعقدة بين الذوات أو الشخصيات في النص السردي، وقد تنتظم وفق قوانين تتشابه فيه العلاقات أو تتعارض وتتقابل.

*"ذ1 U م ∩ ذ2".

*"فعل محول (ذ ← ذ ع م)".

*"فعل محول (ذ1 ← ذ2 م)".

ويبدو أن المترجم "سعيد بنكراد" التزم النسق الرياضي للمعادلة، إلا أنه لم يلتزم عناصر هذا النسق من حيث اعتماده الرموز العربية لعناصر المعادلة (ذ/الذات)، أو (م/الموضوع)، على عكس "لحمداني" الذي التزم الرموز الأجنبية (S1∩O/S1 UO). كما وردت في الأصل.

أمـا توظيفنـا نحـن للمعادلـة فـي تحليـل الخطـاب السـردي، فكـان ذلـك فـي تحليلنـا للبنيـة السـردية لروايـة "البحـث عـن الوجـه الآخـر"(3). حيـث يجـد الـدارس نفسـه مضـطراً إلـى اسـتخدام الأنساق الرياضية، وبوجه أخص المعادلة، وذلك للكشـف عـن القـوانين الداخليـة التـي تـتحكم فـي النسيج الأسـلوبي للـنص. فتغدو المعادلـة وسـيلة لإثبات نمط العلائقية أو البناء العضوي للوحدات المكونة لنظام أو نسق النص.

كما يجد الدار نفسه مضطراً إلى استخدام صـيغة دون أخـرى؛ لأنهـا صـيغة متولـدة عـن خصائص النص وبنيته، فالصيغة لا تفرض على النص. وهكذا تختلف صيغ وأنساق المعادلة من نص إلى آخر لتعبر عن طبيعة الظاهرة الخاضعة للاختبـــار أو التجريـــب يقـــول (تـــودوروف) (Todorov): "إن هدف العمليات الحسابية غالباً ماتكون إقامة معادلة ترخص سريعاً بإصدار حكم على نوع الفعل، الشيء الخاضع الاختبار". (4).

وهكذا تحدد طبيعة الفعل طبيعة المعادلة الناتجة. وهذا ما وصلنا إليه أثناء تحليلنا لبنية الحـدث فـي روايـة "البحـث عـن الوجـه الآخـر" "لعرعار"؛ حيث قمنا بصياغة بعض المعادلات، بناء على طبيعة الحدث من جهة وعلاقته مع بقية الأحداث في الرواية من جهة أخرى.

*ح ك= [(ح ج 1 U و ق + (ذشـج + وش) + (ح م).....] ← معادلة ماكان عليه الحدث.

*ح ك = [(ح ج1 U ح ج2) U (ح م + ذشـج) (و ش.......)] ← معادلـة مـا يجـب أن يكـون عليه الحدث.

شرح المعادلة:

تمثل المعادلة السابقة كيفية تعامل الروائي "عرعار" مع الأحداث وكيفية ربط بعضها ببعض؛ إذ أنه يقترب من صورة مشوشة في ترتيب الأحداث، يبتعد من خلالها عن الترتيب التصاعدي المألوف للأحداث في السرد التقليدي ويظهر ذلك النمط السردي الجديد، في قطعه للحدث (الحدث المقطوع) من جهة، وإتيانه بالحدث المفاجئ من جهة أخرى.

فالبطـل يتصـور متكلمـاً غريبـاً ظهـر فـي حجرته، وهذا يمثل الحدث الكلي أو الأساسي (ح ك)الـذي سـيفجر أحـداثاً جزئيـة أخـرى (ح ج1) و(ح ج2). حيـث كـان الحـدث الجزئـي الأول (ح ج1)، حـواراً للبطـل مـع المـتكلم الغريـب. لكـن السـارد هنـا انتقـل إلـى وصـف البـرق أو الرعـد، كقرينة من القرائن المساعدة على وظيفة الفعل (و ق)، ثـم أنتقـل إلـى الـذكر العـارض للشخصـيات، كـذكره "لرجـال الكهربـاء" (ذ شـج)، ثـم عمـد إلـى وصـف الأشياء وصفاً فلسفياً تأملياً، ثم جاء بحدث جديد أو مفاجئ (حدث الأكل والشرب). وكل هذا قمنـا بصياغته فـي معادلـة تبين العلاقـة بين هذه العناصـر كمـا وردت فـي الـنص، علـى سـبيل الظاهرة وفحصها.

ثانياً:

الإحصاء:

إن الإحصاء تقنية منهجية شاعت كثيراً في الدراسـات الأسـلوبية، التـي تميـل إلـى الإحصـاء، كإجراء يسهل إصدار الأحكام من جهة ويعطيها صـرامة علميـة وموضـوعية مـن جهـة أخـرى. كمـا أن الباحـث يضـطر إلـى اسـتخدام هـذه التقنيـة فـي حالـة حراسـته لجملـة مـن النصـوص، فيعمـد إلـى الإحصـاء مـن أجـل الكشـف عـن الظـاهرة الطاغيـة لينتقل إلى تفسيرها أو تبريرها.

يقـول "تـودوروف": "ولا ينبغـي أن ننسـى أنـه حتى في حالة حساب صحيح فإن الرقم المحصل عليـه يسـمى فقـط وتيـرة بـروز الظـاهرة دون أن يوضـح لنـا شيئاً عن طبيعتها"(5). وبالفعل قد لا

نصـل إلـى عمليـة إحصـائية دقيقـة، فقـد تكـون صـحيحة أو خاطئـة ناقصـة، لكنهـا تشـير إلـى الظـاهرة فـي كـل الأحـوال. كمـا أنـه لا تسـتهوينا المعـادلات والإحصـائيات فـي التحليـل بقـدر مـا يسـتهوينا التفسـير والفهـم، أي القـدرة علـى تمييـز الظواهر "فإن كل عملية إحصائية ينبغي أن تكون مسـبوقة بدراسـة تبحـث عـن التمييـز الحقيقـي للظواهر"(6).

ولقـد طبقنـا نحـن هـذه التقنيـة فـي تحليلنـا لروايـة "البحـث عـن الوجـه الآخـر"، مـن خـلال الحديث عن الشخصيات الرئيسية والشخصيات الثانوية في هذه الرواية؛ إذ عمدنا إلى الإحصاء، أي إحصاء ظهور الشخصية في النص. وإن كان ظهـور الشخصـية فـي حـد ذاتـه لا يعـد مقياسـاً نكشف به عن الشخصية الرئيسية أو الثانوية. فقد يكون لبعض الشخصيات ظهور ضئيل، إلا أنها تسهم في تغيير الأحداث بشكل كبير في النص.

يقـول "بـارت"(Barthes): "إن كـل شخصـية وبالتـالي وإن كانـت ثانويـة فهـي بطلـة متواليتهـا الخاصة بها"(7). ولعل "بارت" هنا، يلغي فكرة البطولة في الروايـة أساسـاً، أو علـى الأقل يعطل

مفهومهـا التقليـدي. فالبطولـة لا تضـطلع بهـا شخصية واحدة من شخصيات النص السردي، وإنمـا هـي بطولـة جماعيـة تسـهم فيهـا كـل الشخصـيات.

ولعل هذا المفهوم نـاتج أساسـاً عن مفهوم البنيـة التي لا تهتم بوظيفة كل عنصر على حدة، بقدر ما تهتم بالوظيفة الشاملة لكل عناصرها.

وعلى الرغم من ذلك قمنا بترتيب شخصيات روايـة "البحـث عـن الوجـه الآخـر"، مـن خـلال إحصـاء ظهورهـا فـي الـنص، حيث أوردنـا نسبة ظهور كل شخصية على حدة، لنقف في الأخير علـى الشخصـيات المحوريـة التـي تحكمت بشكل واضـح في أحداث هذه الرواية، وإن كانت الرواية هذه تقوم علـى شخصية واحدة، تبحث عن ذاتها أو عـن صـورة أفضـل لـذاتها (البطل/الرجـل الغريـب). أمـا الشخصـيات الثانويـة فهـي قليلـة الظهـور، لكن لها شأن في بناء الأحداث. كما أنه توجد شخصيات دون شأن، ذكرها السارد عرضاً.

الرتبة		صفحات الرواية	الشخصية	عدد الصفحات الممثلة لها في النص	المقطع (الأصل)	دورها
1	92	البطل	76	%82.60	-5-4-3-2-1 10-9-8-7-6	شخصيات محورية
	92	الرجل الغريب	40	%43.74	8-7-6-5	
2	92	المرأة الزائرة في الحلم	11	%11.95	4-3	شخصيات ثانوية
	92	المرأة	1	%7.60	9-8-5-3	
	92	محدثة الهاتف	6	%6.52	9-4-3-1	
3	92	الآخرون	4	%4.34	3-2	
3	92	رجال الكهرباء	3	%3.26	3-1	
3	92	صوت مجهول	3	%3.26	4-3	

الرتبة		صفحات الرواية	الشخصية	عدد الصفحات الممثلة لها في النص	المقطع (الأصل)	دورها
3	92	المارد	2	%2.17	1	شخصيات
3	92	الأشباح	2	%2.17	2−1	دون
3	9	الإغراء	2	%2.17	6	شأن
3	92	المجاهدون	2	%2.17	6	
3	92	أهل البطل	1	%1.08	2	
3	92	رجال الشرطة	1	%1.08	10	
3	92					

جدول إحصائي يمثل ظهور ودور الشخصية.

ثالثاً: الرسم البياني:

إن حديثنا عن الرسم البياني يدفعنا لمناقشة مسألة العروض أو الموسيقى في الشعر. فنحن نرى أن العروض ما زال يدرس على أسس مألوفة ومعروفة، لم تخرج في كثير من الأحيان عما جاء به "الخليل بن أحمد الفراهيدي"، بل زاده بعض الدارسين غموضاً واستغلاقاً، من خلال ما ذهبوا إليه من دراسات تقنية ومعادلات علمية وجداول إحصائية في حين بقيت المادة المعرفية للعروض لا تخرج عن تلك الأسس المعروفة أو المألوفة، كما أشرنا سلفاً. فبقي العروض مجرد أصوات رنانة وضربات موسيقية يعمد البعض إلى ترديدها بل إلى غنائها أحياناً، على الرغم من تقدم الدراسات العروضية من حيث منهجيات الدرس أو البحث.

فيجب أن ننظر إلى العروض نظرة جديدة، لا تبتعد كثيراً عن توجه الدراسات النقدية أو الأدبية المعاصرة؛ إذ أنها تهتم بدراسة الدلالة في النص، انطلاقاً من دراسة مستويات النص المختلفة، من بينها المستوى الإيقاعي أو الصوتي، الذي يسهم إلى حد بعيد في بلورة دلالة النص، بالتماسك أو بالتفاعل مع المستويات الأخرى التي تؤسس بنية النص ونسقه.

فإذا كان النص يحيل إلى دلالة من الدلالات أو إلى تأويل من التأويلات، فإن كل المستويات المؤسسة لبنية النص، يجب أن تحيل إلى دلالة واحدة أو إلى تأويل واحد، وفق علاقة متكاملة بين مستويات النص وعناصره.

ولا يمكن تحقيق تلك الغاية من وراء دراسة العروض (البعد الدلالي والإبلاغي للعروض)، إلا إذا عمدنا إلى مفهوم جديد للعروض، من خلال ترسيم مفاهيم الإيقاع وتعميقها ومحاولة إثباتها إجرائياً وتطبيقياً ووضع تصنيفات دقيقة وواضحة للإيقاع (الإيقاع الداخلي والخارجي).

فموسيقى الشعر، لم تعد أصواتاً رنانة، بل أصبحت محمولة دلالية، تعبر عن عواطف وأحاسيس الشاعر ومكنوناته النفسية يقول الدكتور "ممدوح عبد الرحمن": إن اختيار الشاعر لألفاظه ولأغلب العناصر اللغوية الداخلة في إيصال تجربته إلى المتلقي لا يمكن تبريره إلا من

خلال تصورنا لوقع تلك المكونات مع إيقاع عواطفه"(8).

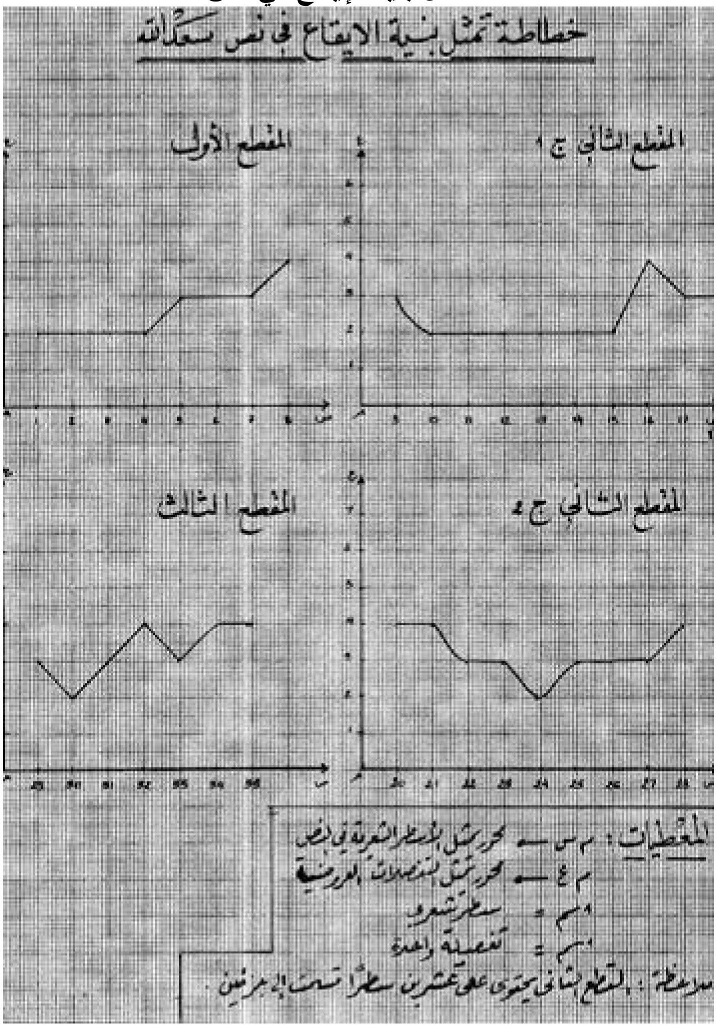
ومن ثم تتحدد بنية الإيقاع بشكل عام، فهي بنية لا تقوم خارج اللغة، حيث تصبح الوحدات اللغوية مكونة للإيقاع، سواء كان داخلياً أو خارجياً. فلا يمكن أن نتصور تركيباً أو نسقاً لغوياً، يتنافر مع نسق إبداعي في نص من النصوص. بل نجد انسجاماً وتوافقاً بين النسقين أو التركيبين. فهما يخدمان وظيفة دلالية وإبلاغية واحدة.

وهكذا يصبح ما يطرأ على التفعيلات من تغيير عروضي، أو ما يسميه منظرو العروض، بالزحافات والعلل بكل أنواعها، هو شكل من أشكال الأداء الدلالي "إن الأوزان هي الأخرى مبان ورموز قد تكون لها بعض الدلالات.(9). ولقد أشار إلى ذلك "حازم القرطاجني"، في ربطه بين الأوزان والمضامين أو الدلالات المناسبة لتلك الأوزان؛ فهناك أوزان تدل على الجد والرصانة وأخرى تدل على الهزل والرشاقة وأخرى تدل على البهاء والتفخيم وهكذا دواليك. وإن كان حديث "القرطاجني" في هذه المسألة (ربط الأوزان بالدلالة)، يتصف بالعموم، يحتاج إلى دراسات تقنية دقيقة توضحه وتبرزه بجلاء. وهناك أفكار كثيرة قيمة في تراثنا لم يلتفت إليها الباحثون لتطويرها وإنمائها.

*النموذج التطبيقي:

لقد تعرض الدكتور "كمال أبو الديب" إلى مفهوم الكم بتفصيل، كما تعرض إلى مفهوم المقطع حيث قسمه إلى نوعين: المقطع القصير والمقطع الطويل؛(10) إذ أننا سنركز على فكرة القصر والطول، من خلال دراسة كمية لعدد التفعيلات في النص الشعري، وبخاصة في قصيدة التفعيلة (الشعر الحر)؛ لأنها تقوم على التنويع في عدد التفعيلات، فهذا التنويع يؤدي وظيفة دلالية وإبلاغية في الوقت نفسه. فالتنويع أو التشكيل الإيقاعي ينتج عن أغراض نفسية ومقاصد دلالية. ومن أجل توضيح هذه الفكرة اخترنا نصاً من الشعر الحر "لأبي القاسم سعد الله" وهو نص "الثورة"(11).

خطاطة تمثل بنية الإيقاع في نص سَعد الله



*فهم وتفسير الخطاطة:

إذا جئنا إلى قراءة الخطاطة السابقة التي تبين البنية الإيقاعية في نص "سعد الله"، من خلال ضبط عدد التفعيلات في كل سطر شعري على حدة، ثم تتبع عدد التفعيلات في المقطع الشعري، حيث تضمن نص "سعد الله"ثلاثة مقاطع شعرية، قمنا بتقسيمها أو تصنيفها على أساس اللازمة من جهة وعلى أساس الدلالة من جهة أخرى (تغير الدلالة).

والملاحظ على نص "سعد الله" من حيث بنيته الإيقاعية، هو تذبذب وتنوع في الإيقاع،

حيث استثمر "سعد الله" فكرة الحرية في تنويع عدد التفعيلات في السطر الشعري إلى أبعد حد. وإن كان يسقط أحياناً في أسلوب التقرير أو السرد التاريخي، مما جعل بعض الأسطر الشعرية تبلغ أربع تفعيلات، لأنها تتضمن أسلوب التقرير والوصف لجرائم الاستعمار الفرنسي في حق المجتمع الجزائري.

فهناك سرعة وبطء في الإيقاع في هذا النص، وذلك استجابة لمعطيات نفسية وتاريخية في الوقت نفسه. فالأسطر الشعرية التي تضمنت تفعيلتين من بحر الخفيف (فاعلاتن)، تمثل حماساً وانفعالاً حادين بانطلاقة لثورة التحرير المجيدة (ليلة أول نوفمبر 1954). فهذا الحماس كان سبباً في سرعة الإيقاع، فكأن هذه الأسطر الشعرية رصاص ثائر أو حمم بركان هائج.

أما البطء في الإيقاع، فقد ظهر من خلال الأسطر الشعرية التي تدل على سرد تاريخي، كما أشرنا سلفاً من خلال الأسطر الشعرية التي تدل على حماس ثوري، ألحقه الشاعر بحشو أو زوائد أثقلت حمولتها الإيقاعية واللغوية.

. يقول "أبو القاسم سعد الله":

***أنت ترى الأرض تثور**

أرضنا بالذات. أرض الوداعين.

أرضنا بالذات. أرض الكرماء(12).

***أرضنا السكرى بأفيون الولاء.**

أرضنا المغلولة الأعناق من قرن مضى(13).

*والهتافات تعالت
من رصاص الثائرين
والكثافات تهاوت
مثلما تهوي الظنون(14).

*وبراكين بلادي هزت الدنيا ومارت

كقلوب الكرماء الوادعين.(15).

والأمثلة كثيرة في النص عن الحشو والزوائد، التي كانت سبباً في اضطراب الإيقاع، من خلال أسطر شعرية شارحة، تخضع لأسلوب تقريري وخطابي مباشرين، ففي قوله: "أرضنا بالذات أرض الوادعين"، و"أرضنا بالذات. أرض الكرماء". كلام فيه حشو وبطء للإيقاع، إضافة إلى أنه لا يضيف للمعنى أو الدلالة شيئاً. فهو كلام كرره الشاعر في أسطر شعرية لاحقة في قوله:

***ولقد صرنا كراماً مثلما كنا كرام**

إننا كنا كرماء وأسخياء(16).

***كقلوب الكرماء الوادعين(17).**

وهذا ما نتج عنه تنافر وعدم انسجام في البنية الإيقاعية، من خلال أسطر شعرية مكررة أو معاني يعود إليها الشاعر من حين إلى آخر في نصه. فكأن القصيدة شكلها الشاعر من وحدات لغوية أو ألفاظ واحدة، أخضعها إلى عملية تقديم وتأخير، إضافة إلى ذكر بعض القضايا التاريخية التي تبدو معروفة، كذكره للمدة الزمنية التي قضاها الاستعمار إلى غاية اندلاع الثورة (من قرن مضى) هذا من جهة، وذكره لتشبيهات شارحة تجفف اللغة الشعرية وتجعلها شفافة وسطحية (من رصاص الثائرين)(مثلما تهوى الظنون/ كقلوب الكرماء الوادعين).

ولعل هذه السقطات تعود إلى بداية التجربة الشعرية في مجال الشعر الحر عند "سعد الله" الذي يعد رائداً للشعر الحر في الجزائر، من خلال قصيدته "طريقي" التي نظمها عام 1955. فهو لم يتحرر كلية من القوالب التقليدية للقصيدة العمودية؛ حيث أنه التزم قافية تكاد تكون موحدة في النص كله من خلال التزامه لحرف روي متكرر وثابت (صدور/تثور) (الكرماء/ الولاء/ فناء/ الأسخياء) (الوادعين/ الثائرين /الظنون/

الــــــوادعين/ الســــــنين/الجبين/ العيــــــون)، (ثارت/تعالت/تهاوت/توارت/مــارت). أمــا القافيــة المتفردة فلم ترد إلا بنسبة 8.57%.

فــإن اســتخدام هــذه الأنســاق الرياضــية (معادلات/رموز/ رسوم بيانية)، ماهو إلا وسيلة برهنة لما نصل إليه من أحكام نقدية وظواهر أدبية في نص من النصوص من خلال دراسة نصية أو تشريحية لنسيجه الأسلوبي. فهذه الأنساق هي كشف للحقيقة الكامنة في النصوص، يقول الدكتور "سيد إبراهيم": ما أكثر ما يلقى إلينا من دراسات أدبية هي عبارة عن نظم من التفسيرات فيها الرموز والمعادلات والنمنمات النظرية، وكلها يضرب صفحاً عن الحقيقة التي تكمن في النصوص أو يزيدها طمساً أو يقع على مبعدة منها(18).

فنحن نتفق مع الدكتور "إبراهيم" على أن بعض الدراسات الأدبية تسقط بالفعل في مفاهيم نظرية مجردة مصحوبة بنظم من الرموز والمعادلات والخطاطات الغامضة، التي لا تساعدنا على تكوين حكم أو رأي حول حقيقة من الحقائق الأدبية في النصوص من جهة، كما أنها لا تستطيع تحقيق أو تغطية تلك المفاهيم النظرية على مستوى الإجراء أو التطبيق من جهة أخرى.

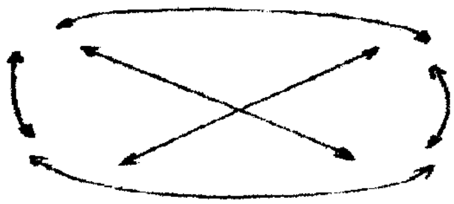
إلا أننا نختلف معه في نقطة أخرى؛ وهي فكرة التعميم التي ذهب إليها بشأن الدراسات الأدبية التي تأخذ الطابع العلمي الصارم في الكشف أو البرهنة على الظواهر أو الحقائق الأدبية. فهناك دراسات لا تسقط في هذا التجريد النظري والعلمي المعقد. فنحن لما لجأنا إلى الرسم البياني للكشف عن البنية الإيقاعية في نص "سعد الله"، عمدنا بعد ذلك إلى تفسير هذا الرسم وفهمه؛ لنوضح بطريقة علمية حدة انفعال الشاعر وتراجعه، من خلال السرعة والبطء في الإيقاع؛ لنفرق في النهاية بين الحماس الثوري من جهة والتأريخ في النص من جهة أخرى.

. خامساً:

الخطاطة:

إن وظيفة الخطاطة في التحليل هي توضيح وتلخيص لما يذهب إليه المحلل من تفسيرات وتأويلات، وبخاصة إذا كانت هذه التفسيرات تخضع لتصنيف ثنائي أو تقابلي، وذلك من أجل رسم صورة مصغرة قد تلخص لنا فقرات كثيرة بل صفحات كثيرة. إلا أن الخطاطة قد تفقد وظيفتها إذا وردت بصيغة غامضة تسبب استغلاقاً في فهمها وتمثلها.

فلقد وجدنا الدكتور "عبد المالك مرتاض" في تحليله لرواية "زقاق المدق" لنجيب محفوظ" (19)، يأتي بخطاطات تمثل توظيف الضمائر في نص "زقاق المدق". إلا أنها خطاطات غامضة ومجردة، لا يفهم منها شيء، أو على الأقل لم نفهم نحن منها شيئاً. فالخطاطة يجب أن تزود بمعطيات تسهل قراءاتها أو فهمها. ولا تكون مجرد رسومات متداخلة أو معقدة.



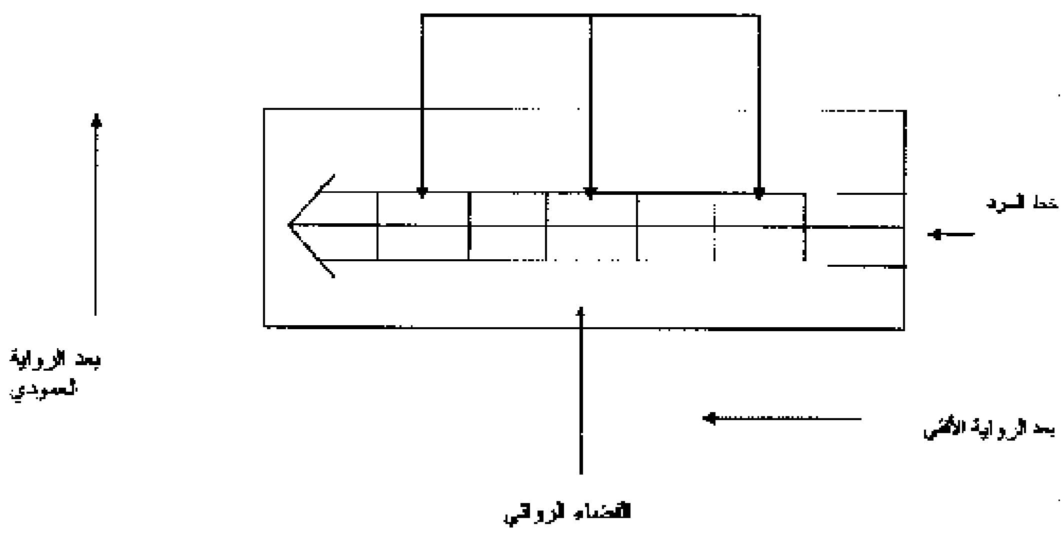
والشيء نفسه أورده الدكتور "مرتاض" في كتابه "في نظرية الرواية"(20) في حديثه عن الضمائر وعلاقتها بالمعطيات الزمنية في النص السردي، حيث جاء بخطاطات أو رسمات كما يسميها "مرتاض"، لا تقل غموضاً عن الخطاطة السابقة، بل تزداد غموضاً واستغلاقاً.



فـنحن نفضـل أن تكـون هـذه الخطاطـات مصحوبة بمعطيات أو بكتابات موجزة قد تصل إلى حد العنونة لتوجيه القراءة والفهم، على الأقل وضـع عنـوان لكـل نقطـة رأسـية مـن نقـط الخطاطـات، ليعرف القارئ مركـز كـل خطاطـة واتجاهاتها الفرعيـة. أمـا وضـع الخطاطـة بهـذا الشكل المجرد فهو نظم من التفسيرات فيها الرموز والمعـادلات والنمنمـات النظريـة الغامضـة التـي تجعل الدراسات الأدبية تحليلاً آلياً أو ميكانيكياً على حد تعبير الدكتور "السيد إبراهيم".

وهذا ما ذهب إليه الدكتور "حميد لحمداني"، في حديثه عن مفهوم الفضاء، حيث جاء بخطاطة تناسب إلى حد بعيد تصوره لمفهوم الفضاء. "إن الفضاء وفق هذا التخطيط يلف مجموع الرواية بما فيها أحداثها التي تقوم في السرد، لأن هذه الأحداث تفترض دائماً استمرارية المكان، وهذا لا يعني أن الفضاء مكون من الأحداث، ولكنه فقط يؤطرها، إنه موجود بالضرورة أثناء جريان الوقائع"(21).

مقاطع وصف الأمكنة



وهكذا لا يتناقض كلام الدكتور "لحمداني" عن الفضاء مع الخطاطة التي تمثله، أو التخطيط كما يسميها "لحمداني"، حيث يمكن للقارئ أن يكتفي بأحدهما (الملخص المكتوب/الخطاطة). وإن كانت الخطاطة تقدم قراءة سريعة وتصوراً شاملاً للمتلقي، لأنها تلخص قضايا وحقائق أدبية، قد يستغرق الحديث عنها صفحات طويلة.

أما توظيفنا نحن للخطاطة في تحليلنا

للنصـــوص الأدبيـــة، فحاولنـــا أن يكـــون لهـــذه الخطاطـات دور توضـيحي كالـدور الـذي أسـنده "لحمداني" للخطاطـة فـي تحليلـه السابق، وسنبقى فـي إطـار الفضـاء، فـإذا كـان "لحمـداني" أعطـى مفهوماً للفضاء في النص الروائي، فنحن سنكشف عن تحركات الشخصية في الفضاء الروائي، من خـلال تتبـع حركـات البطـل وتنقلاتـه فـي فضـاء رواية "البحث عن الوجه الآخر" لـ"محمد عرعار".

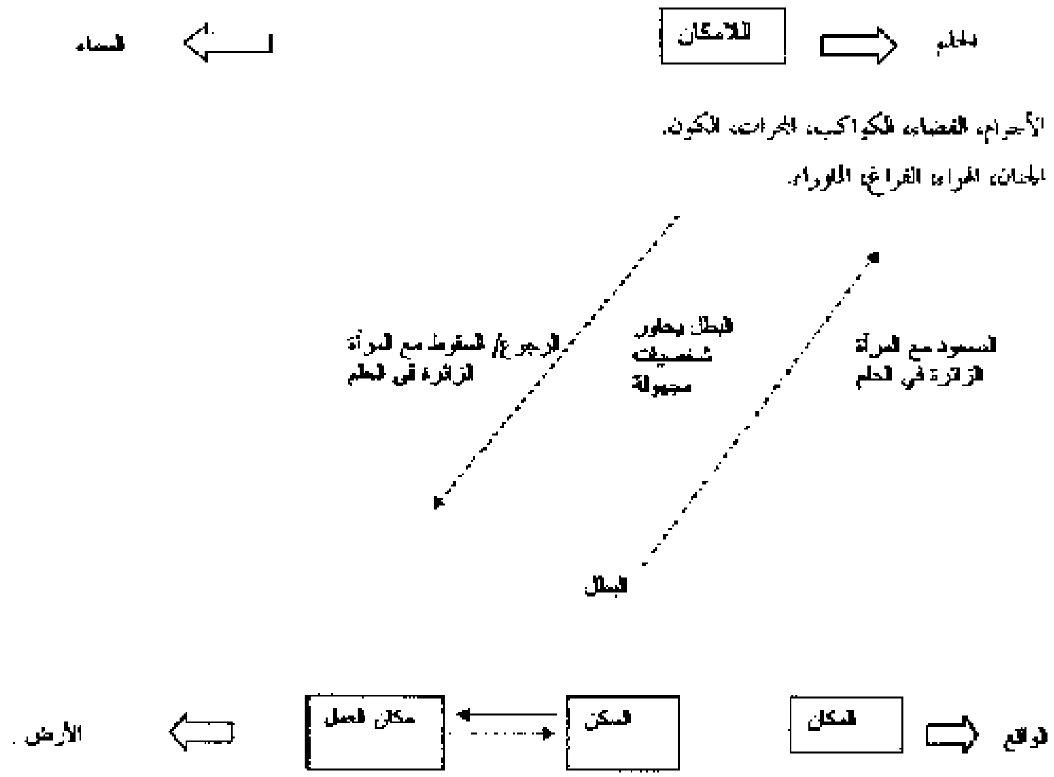
***دلالة بعض الرموز:**

← : تنقـل واقعـي محتمـل الوقـوع أو التصور.

⇠ : تنقل تخييلي (خرافي) يخضع لطبيعة الحلم.

الخـط المسـتقيم: اعتمـدنا حركـة الخـط المستقيم وذلك للدلالة على الحدث السريع الذي يدل على طبيعة سحرية للأمور.

خطاطة تبين تحركات الشخصية في الفضاء الروائي:



ومن ثم توضح طبيعة الحدث في رواية "البحث عن الوجه الآخر" "لعرعار"، حيث أن الفضاء يلف مجموعة الرواية على حد تعبير "حميد حمداني"، ونحن نتفق معه على أن الفضاء لا يتحدد مفهومه بالأحداث وإنما يتشكل بوجود هذه الأحداث ويتنوع بتنوعها. فالفضاء في "البحث عن الوجه الآخر" ينقسم إلى قسمين، تناسباً مع طبيعة الأحداث في حد ذاتها؛ إذ الأحداث تدل على طبيعة واقعية (الأمكنة ذات البعد الجغرافي الحقيقي). من جهة وتدل على طبيعة سحرية أو خرافية (الأمكنة ذات البعد الأسطوري) من جهة أخرى.

فالفضاء في هذه الرواية يعد عنصراً من العناصر التي تكون فكرة الرواية أو لبها؛ إذ أنها تقوم على ثنائية (الواقع والحلم) التي تناسب فكرة (الشخصية والوجه الآخر للشخصية). ومن ثم تصب المكونات السردية كلها في هذا المجال، بما فيها الفضاء الروائي، إلى حد أننا يمكننا أن نضع خطاطة مجردة للبنية السردية لراوية "البحث عن الوجه الآخر"، قد تكون ملخصاً أو هيكلاً للرواية كلها.

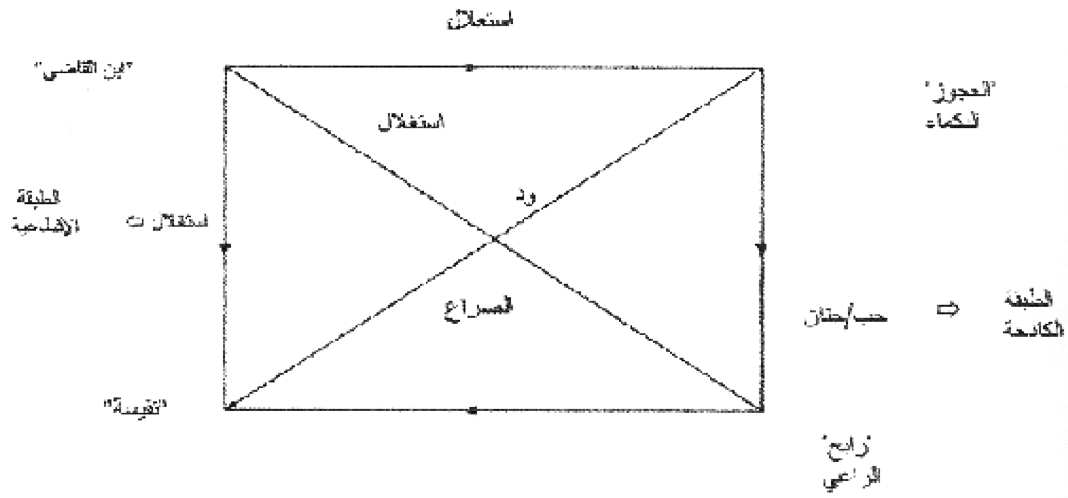
سادساً:

المربع السيميائي:

إن المربع السيميائي في اعتقادنا هو شكل من أشكال الخطاطة، يقوم على علاقات أفقية ورأسية وقطرية، وإن كان معظم الباحثين والدارسين يهتمون بالعلاقات الأفقية والرأسية (العمودية). ونحن نرى أن هذا المربع لا يعد شكلاً تخطيطياً جديداً، فلقد عرفنا المربع الأرسطي الذي لا يختلف عن المربع السيميائي كثيراً، بخاصة من حيث عدد العلاقات واتجاهاتها. ومن ثم يظهر أن هناك تداخل والتقاء بين الشكلين، بالرغم من اختلاف الأفكار المكونة للعلاقات بينهما، إلا أن فكرة الضد أو النقيض تبقى قاسماً مشتركاً بين الشكلين.

ولقد وظفنا في دراساتنا الأدبية شكل المربع لتمثيل العلاقات بين الشخصيات في النص السردي دون أن نطلع على المربع السيميائي لقريماس (Greimas)، ولكن كنا متأثرين بمربع "أرسطو" الذي يتبناه الفلاسفة والمناطقة. أما توظيفنا للمربع السيميائي أو "السيموطيقي" فلم يختلف كثيراً عن المربع الأرسطي؛ إذا اقتصرنا على العلاقات الأفقية والرأسية، دون العلاقات القطرية التي يهتم بها الباحثون في المربع الأرسطي.

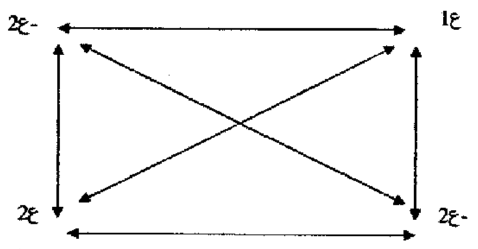
إن توظيف "المربع الأرسطي" أو "المربع السيميائي" يسمح بالتمثيل الحسي للعلاقات الكامنة في بنية النص، وبخاصة العلاقات بين الشخصيات أو بنية الأحداث، التي تأخذ طابع التقابلات والثنائيات. فالعلاقات بين الشخصيات، لا يمكن الكشف عنها، إلا بعد تحليل عميق للأحداث، فمن ثم نجد أنفسنا أمام شبكة من العلاقات، كتلك العلاقات التي تضمنتها رواية "ريح الجنوب" لـ"ابن هدوقة"(22).



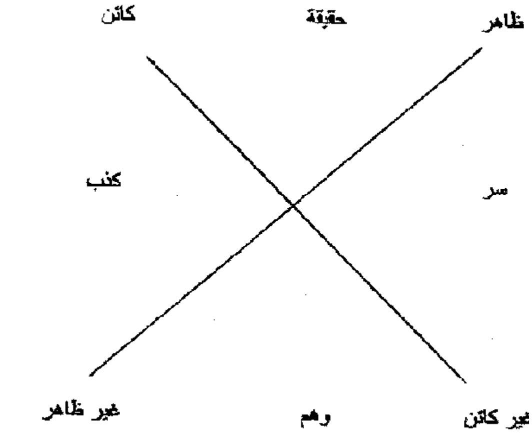
رغبة واندفاع

وهكذا تتحدد طبيعة العلاقات في نص "ريح الجنوب" القائمة على الصراع بين طبقتين، الطبقة الكادحة والطبقة الإقطاعية الممثلة بشخصية "ابن القاضي" (أبو نفيسة). التي تقوم حياته على استغلال الآخرين. بل استغلال المقربين. "فابن القاضي" يحاول استغلال ابنته (نفيسة) للحفاظ على مصالحه الخاصة، وذلك بتزويجها من رئيس البلدية "مالك"، لينفلت من قبضة قانون الإصلاح الزراعي الذي يلوح في الأفق.

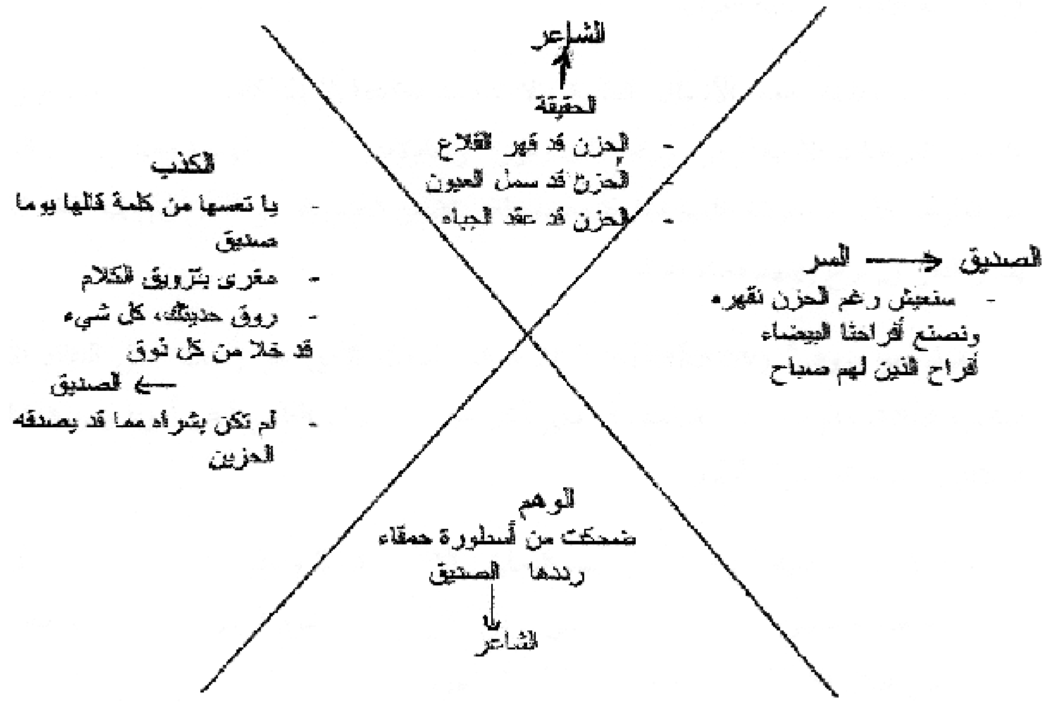
والملاحظ أن هناك كثافة في العلاقات في الشكل السابق (المربع الأرسطي أو مربع مستوحى منه)، في حين أن المربع السيميائي قد لا يتضمن سوى العلاقات الأفقية والرأسية حسب الشكل الآتي:



فإذا أردنا أن نعوض الرموز (ع تدل على العلامة والشكل السابق وارد في كتاب نظرية الرواية للدكتور السيد إبراهيم ص 26) بمثال حسي، فستكون صورة المربع على هذا النحو:



ولو حاولنا تطبيق المثال الحسي السابق على نص "الحزن" لصلاح عبد الصبور (23). لوجدناه يلخص لنا دلالة النص كله، انطلاقاً من ثبت العلاقات الدولية الموجودة فيه، ويكون على هذا النحو.



ومن خلال هذا المربع تظهر الثنائية الدلالية في قصيدة "الحزن" "لصلاح عبد الصبور"، حيث يقوم هذا النص على نزعتين وهما: نزعة التشاؤم التي يمثلها صوت "الشاعر" في النص ونزعة التفاؤل والتي يمثلها صوت "الصديق" (التشاؤم/التفاؤل). "فالشاعر" يعيش واقعاً أليماً يمثل الحقيقة المطلقة عنده (الحزن هنا يحمل دلالات مختلفة، كدلالة القمع السياسي والقهر الاجتماعي وغيرها) ومحاولة التخلص من هذا الواقع المرير أو الحزين، يعد وهماً وكذباً من قبل الصديق في نظر "الشاعر" بالرغم من الإرادة التي يؤمن بها "الصديق" لتغيير الواقع وتجديده.

وهي سر إصرار "الصديق" على قدوم الصباح الجديد الذي يحمل الأفراح البيضاء (أفراح الذين لهم صباح).

الخلاصة:

إن استخدام أو توظيف هذه الأنساق العلمية (معادلات/إحصاء/رسوم بيانية/خطاطات...) في تحليل النصوص الأدبية يمثل عملية تطويع اللغة العربية للاستخدامات العلمية من جهة، ويمثل الموضوعية والدقة في الدراسة الأدبية من جهة أخرى.

كما أن وظيفة هذه الأنساق العلمية، لا تتجسد فعاليتها إلا إذا كانت مصحوبة بشرح وتوضيح، حتى لا تغدو الدراسات الأدبية،من وراء ذلك رموزاً ومعادلات يصعب فهمها واستيعابها، فوظيفتها الكشف عن الظواهر الأدبية، بطريقة علمية صارمة ومضبوطة، تضمن الطابع العلمي الذي يميل إليه النقد الجديد وبالتالي يفسر النص ويشرح ويفهم معناه مغزاه.

يقول "تودوروف" (Todorov): "إن هدف البحث الأدبي هو وصف عمل النظام الأدبي، وتحليل عناصره البنائية، والوضع الحي لقوانينه، أو بمعنى أكثر تحديداً الوصف العلمي لنص أدبي، ومن هذا المنطلق، إقرار العلائق بين هذه العناصر"(24).

وما الأنساق العلمية التي نعمد إليها أثناء التحليل إلا تجسيد للروابط بين العناصر، من خلال المعادلات، أو توضيح هيمنة عنصر على بقية عناصر النص الأدبي، من خلال الرسوم البيانية والإحصاء أو بيان ترسيمة هذه العناصر من خلال الخطاطات المشكلة لعلائق هذه العناصر.

***

الإحالات والهوامش :

(1) . د.حميد لحمداني، بنية النص السردي، (لبنان: المركز الثقافي العربي، ط1، 1991م)، ص 36.

(2) . مجلة آفاق، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ع8، 1988م، ص 124 . 137.

(3) . محمد عرعار، "البحث عن الوجه الآخر" (الجزائر: الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، 1982م، وهي الطبعة المعتمدة).

(4) . تزفيتان تودوروف وآخرون، في أصول الخطاب النقدي الجديد: تر: أحمد المديني (دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، 1987)، ص 29.

(5) . م،ن، ص،ن.

(6) . م،ن، ص،ن.

(7) . مجلة آفاق، ع، س، ص 19.

(8) . د.محمد عبد الرحمن، المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر (الاسكندرية، دار المعرفة الجامعية، 1994م). ص11.

(9) . م،ن، ص،42

(10) . د.كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، (بيروت: دار العلم للملايين، ط1، 1981م). ص 196.

(11) . من مجموعته الشعرية: النصر للجزائر (الجزائر: المؤسسة الوطنية للكتاب، ط3، 1986م)، ص29.

(12) . م،ن، ص،ن.

(13) . م،ن، ص،ن.

(14) . م،ن، ص،30.

(15) . م،ن، ص،ن.

(16) . م،ن، ص،31.

(17) . م،ن، ص،31.

(18) . د.السيد إبراهيم، نظرية الرواية (القاهرة: دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، 1998م)، ص 10.

(19) . د.عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي (الجزائر:

ديوان المطبوعات الجامعية، 1995م)، ص 15.

(20) . د.عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون، 1998م)، ص 188.

(21) . د.حميد لحمداني، بنية النص السردي، ع، س، ص64.

(22) . الطبعة المعتمدة في هذه الدراسة: ريح الجنوب (الجزائر: المؤسسة الوطنية للكتاب).

(23) . صلاح عبد الصبور، الديوان (بيروت: دار العودة، ط1، 1976م)، ص 36 . 39.

(24) . تودوروف وآخرون، في أصول الخطاب النقدي الجديد، ع، س، ص 13.

❒❒❒

واحة الشعر

□□

بريق الجمرات

شعر: حبيب بهلول- سورية

إلى بغداد العربية التي لا تتسّعُ للاحتلال

لا تلومي وهل يلامُ غيورُ؟ واعذريني فإنني معذورُ

حدثيني عن التمنع والحسنِ وشوقي وبيِّني ما يدورُ

وانشريني ذؤابة النور في الصدر فيزهو مع الرفيف الغديرُ

وانسجيني رِدَاءَكِ القزَّ ينساب حريراً على الضفاف يطيرُ

أَرجعيني لِما أحبُّ وأحيا غابَ في زحمة الحياة السرورُ

علم الله لم تبارح ظنوني أمسيات أَلِفتها وبَكورُ

يومَ كنا يرقُ بالوجد فجرٌ ويلفُّ المغيبَ منا حبورُ

لا تظني دموع عيني بكاءً فبكائي بداخلي والسعيرُ

* *
*

كيف تحيا مع الخرافة بغداد ويجري في نسغها اليخضورُ؟

كيف أَبدتْ حياءَها لا توافي حين أوهى ربيعَها الزمهريرُ؟

أسمعيني أَذانَها الحرَّ يتلوه مجِبٌّ فتستطيبُ الصدورُ
تتهادى وماءُ دجلةَ مرآةٌ تشظَّتْ فحسنها مكسورُ
راعها البغي لا يظن بغيٌّ أنه وحده العزيز القديرُ
إنَّ حق الشعوب ما سوَّغ الظلمُ وأَعطى المحتال والشريرُ
ومراد الغزاة أصغر شأناً من طموح الأُباة إما تثورُ
خُلِق السيف وحده للتحدي فهو الآمر الأَمير المشيرُ
زعم الواهمون أنَّا وهنَّا للمنايا وليس فينا جديرُ
إيه بغداد والجراح جوابٌ كلُّ موتٍ مع الحياةِ نشورُ
ليس تحمي فزَّاعةُ القوم أرضاً فلها اللهو مرتعاً والقصور
ولنا صحوةُ التمرد والزهو وبأسٌ مبرأٌ وضميرُ
نام عنكِ الخليّ في زحمة الخطب عقوقاً وخانة التدبيرُ
أغمض العين في احتراق الليالي وعلى الظن لا يُفيقُ الأميرُ
يشتكي الضعفَ هان أخو الضعف لجهدٍ فكل جهدٍ خطيرُ
وأخو الحزم يعتلي صهوة الريح فميدانه الذرا والوعورُ
إيه بغداد كلُّنا أَكَل الذئبُ وكلٌ مقيَّدُ وأَسيرُ
ولئن غاب في أَساه محبٌّ فلهُ فيكِ لوعةٌ وحضورُ
مسَّهُ الضرُّ فاستكان عزيزاً يتلاهى وما يصير يصيرُ
خدعتْهُ الألوانُ تشرق في العين بهاءً وشرها مستطير

يتملَّى بريقَها جمراتٍ هنَّ فيه شهيقُه والزفيرُ
خيَّبته المنى فرجع صداها أُغنياتٌ تحرَّقتْ وسطورْ
يكتب الشعرَ عاشقاً بدوياً إنه الشعرُ محنةٌ وشعورُ

يجدُ الحزنَ في المواتِ نبيلاً فهو أعمَى بهمِّه وبصيرُ
كلما لوَّحَ النخيل على الشطِّ اعتراه الشحوب والتكديرُ
وتمنى الحياة في دَعَةِ الموتِ ويعلو التهليلُ والتكبيرُ
عربيٌ تَمتَدُ ألويةُ الفتح وصنواه منبرٌ وسريرُ
أتخافُ الزوراء نحن بنوها وعليها الرشيد والمنصورُ
لا تنام الشآم عيناً وقلباً إنها الشآم صولةٌ وزئيرُ
ما توانتْ راياتها شهدَ الدهرُ عليها ورافقتها العصورُ
قيَّدوا بأْسَها فجُنَّ إباها كل خطوٍ مع القيودِ عسيرُ

❑❑❑

صــدر

عن منشــورات اتـحاد الكتّاب العرب

مواكب الفصول

شعر...جلال قضيماتي

أوراق مجهولـــــــــــــــــــــــــــــــــة لأبي الطيب

شعر : د.خليل الموسى- سورية

-

افتتاحية -

يا شِعْرُ لَيْلُكَ في الجِراحِ نَهَارُ
وعلى دُرُوبكَ ترتمي الأقدارُ
في ضِفَّتَيْكِ لِقَاءُ كلِّ مُتَيَّمٍ
وَعَلَى سُطُورك حَالِمٌ بَحَّارُ
لَكَ صَفْحَةٌ في الحلم ناصِعَةُ الرُّؤَى
حِبْرٌ يُسَطِّرُ والرُّؤَى أَقْمَارُ
أَبْصَرْتُ فيكَ ملامحي ومنازلي
وقُبُورُ أهلي سَيَّجَتْهَا الدَّارُ
فَمَدَدْتُ للزيتون أَجْنِحَةَ المَدَى
لِلطَّيْرِ حلمٌ.. للنَّدى أَوْتَارُ
للعاشقينَ تفيَّؤوا أحْلامَهُمْ
لِلْغائِبِينَ ومالَهُمْ أَعْذَارُ
إيهِ أميرَ المُتْعَبِينَ فإنَّني
صَرْحٌ ثَوَى في جَانِبَيْهِ دَمَارُ
مالي وللأيَّامِ تَرْكُضُ في دمي
وَتَصُدُّهَا عن دَرْبِهَا الأَوْطَارُ !؟
ما زِلْتُ أَحْلُمُ بالرَّبيعِ كأنَّني
صَيْفٌ رَوَتْ أحْلامَهُ الأَنْهَارُ
أَدْمَنْتُ في الأَعْيَادِ هَجْرَكَ حاملاً
صَبْرِي وَهَرْوَلَ في دِمَايَ نَهَارُ
سَأَبُثُّ في عُمْرِ الكُؤوسِ قصيدتي
لِتَزيدَني من دِفْئِها الأَشْعَارُ
هل مِنْ سِوَايَ لِعَاشِقٍ حَمَلَ الهوَى
بَيْنَ الجَوانِحِ والهوى زَأَّرُ
أو في وِصالِكَ ما يُحِبُّ ويُرْتَجى
وأنا الوَفِيُّ العاشِقُ المُخْتَارُ !؟
أنا عاشِقٌ مُتَعَبِّداً جاءَ الهوى
فَمَتَى لِمِثْلِي تَسْطَعُ الأَقْمَارُ !؟
ومَتَى لِمِثْلِي تُسْتَعَادُ قَصِيدَةٌ
شَقْرَاءُ ناصِعَةُ الشَّذا مِعْطارُ !؟

فأنا المُسْهَّدُ والْقَرِيضُ وِسَادَتِي
وأنا المُتَيَّمُ والْوَرَى سُمَّارُ
كَافُور يُمْهِلُنِي وَيَهْتِكُ رَايتي
وَتَلِجُّ في كَلِمَاتِهَا الأَسْفَارُ
. 1 .
مُلْقى أنا والأرضُ هَاوِيَةٌ
على قلقي
كأنَّ اللَّيْلَ تَحْتي
صَخْرَةٌ
والرِّيحُ جَاثِيَةٌ
على جَنْبَيَّ
ما انْطَفَأَتْ وما اشْتَعَلَتْ
سوى لُجَجِ الْعِتَابْ..
مِنْ ها هُنا مرُّوا
وما مَرَّت خُيُولُهُمُ
وما حَضَرُوا
وما ذَهَبُوا
وما سَمِعُوا سوى صَوْتِ الرَّبَابْ..
مُلْقى أنا والشِّعْرُ قافيةٌ
تَرَنَّحُ فوقَ أَصْدَاءِ الْغِيَابْ..
من ها هُنا مَرُّوا
وما سَأَلَتْ عن اللَّيْلِ الطويلِ قُلُوبُهُمْ
من ها هُنا مَرَّتْ
بلا حُلْمٍ قَصَائِدُهُمْ
بلا نبضٍ سوى نَبْضِ السَّرَابْ..

سَرَقُوا قميصِي
عَلَّقُوا تَرْنِيمَتِي
أيْقُونَةً
بَاعُوا دمي بِدَرَاهِمِي
بِدَرَاهِمِي باعُوا قَصيدِي
نَخْوَتي
نَهَبُوا جِرَارِي
صَالَحُوا الرُّومَ الْغَطَارِسَ
واحْتَمَوْا
تحتَ السُّرَادِقِ والبيارقِ والرِّغَابْ.
مَالُوا إلى أَهْوَائِهِمْ
فَتَنَابَذُوا
وَمَضَوْا إلى أوكارِهِمْ
فَتَصَايَحُوا وَتَصَالَحُوا وتَسَامَحُوا
من ها هُنا مَرَّتْ
وما مَرَّتْ خُيُولُهُمُ
وما مَرَّتْ سُيُوفُهُمُ
وما مَرَّتْ عَزَائِمُهُمْ
سِوَى سَفَرٍ إلى بَلَدِ الكبارِ تَعَلَّمُوا
وَتَعَلَّمُوا لَثْمَ الأيادي والثِّيَابْ..
ذَهَبُوا وجاؤُوا
ثمَّ جاؤوا في ذهَابْ
شَادُوا على الْبَحْرِ الخفيفِ قُصُورَهُمْ
زَبَداً
رِمَالاً

دَاهَمُونِي عَسْكراً فوق التُّرَابِ
وَعَسْكَراً تَحْتَ التُّرَابْ..

. 2 .

الشِّعْرُ مَائِدَتِي
ومائدتي لِكُلِّ مُهَاجِرٍ
ومُغَامِرٍ
ومُسَافِرٍ
لِدَلِيلِهِمْ
لِسُيُوفِهِمْ ونِبَالِهِمْ
لِجيَادِهِمْ ورِجَالِهِمْ
لِرِمَاحِهِمْ
لِمَرَاكِبِ
لِمَرَافِئِ شَجَرِيَّةٍ
لِقَصِيدةٍ بَحْرِيَّةٍ
تَسْتَلْهِمُ الْعَبَقَ الْغَرِيقْ..
الشِّعرُ مائدتي
فكَيْفَ تكاثر الشعر في زمن الغبار تحلقوا
في رقصةٍ مجنونةٍ حولي
وكيف تكاثرتْ أبياتُهُمْ وقريضُهُمْ وَرُواتُهُمْ
وأنا المُكَلَّفُ بالرُّؤَى
وأنا الْمُدَجَّجُ بالحريقْ..!؟؟
الشِّعرُ مائدتي
فكيفَ تَضَعْضَعَ الشُّعرَاءُ تحتَ قصيدتي
فَتَعَلَّقوا بِرُواتِهِمْ
وَتَخَاصَمُوا وَتَصَايَحُوا..!؟؟
لكِنَّهُمْ سَقَطُوا على أبْوابِهَا
صَرْعَى القوافي والْهَوَى
الشِّعْرُ مائدتي
وَلَيْسَ لَهُمْ سوى اللَّغَطِ المُرَابِطِ
فَوْقَ أَسْوارِ الطَّرِيقْ..
فإذا انْتَفَضْتُ قَصِيدَةً
فأنا الطريقُ إلى الشَّذَا
وأنا الطريقُ إلى الرُّؤَى
وأنا الطريقُ..

. 3 .

الآنَ تَحْتَفِلُ القَصِيدَةُ
تَرْفَعُ الأنْقَاضَ عن أَعْرَاسِهَا
وتَمُدُّ لِلشُّعَرَاءِ قَافِيتِي
تَمُدُّ أصابِعِي
تُفَّاحةً نَهَضَتْ مِنَ اليَخْضُورِ
من كَلِماتِهِ
صَوْتاً يُدَوِّي في الهضابِ
وفي الوِهَادِ
فَمَا هُنَاكَ سوى
الْبكارَاتِ التي انْتَفَضَتْ لِعِزَّتِها
سوى صَوْتي المُقَاتِلِ والْقَتِيلْ
الآنَ تَنْتَصِرُ القصيدَةُ
تَخْلَعُ الأكْفانَ عن أجراسِهَا
وأَصابِعُ الموتى
تَعُودُ إلى مَخابِئِهَا
مُهَادِنَةً

فَمَنْ سَيَرُدُّ حُلْمي..!؟
مَنْ يُعِيدُ ضَرَاعةَ القُدَّاسِ
بَيْنَ مَرَاكِبي..!؟
مَنْ يَدْفَعُ الأَمْوَاتَ عن رئَتَيَّ
يَفْتَتِحُ الْبِدَايَةَ والنِّهَايَةَ
يَدْفَعُ الكلماتِ في أَرْتَالِها..!؟
من يَرْفَعُ الأَنْقَاضَ عن جَسَدي
يُوَسِّعُ حِكْمَةَ الأَسْفَارِ
لُؤْلُؤَةَ الْغِوَى..!؟
مَنْ يَسْتَبِيحُ دمي لِمَجْزَرَةِ البَكَارَةِ
والرُّؤَى
لِتَكُن قَصيدَتُهُ إلى مَنْفَايَ فاتحةً
لأَسْفَارِ الصَّهِيلْ..!؟
مَنْ يَرْفَعُ الأَنْقَاضَ عن جَسَدِي
أنا الْعَرَبيُّ سَارَتْ في الوَرَى
أحْزَانُهُ
ضَاعَ الدَّلِيلْ..!؟
جَسَدي يُطَارِدُني
يُطَارِدُني الغزاةُ الْعَاشِقُونَ
ولا يُطارِدُني الصَّدَى
هل تَسْمَعينَ قَصيدَتي
عُرْساً منَ الأحْلاَمِ
مُنْكَسِراً على لَيْلِ الرَّحِيلْ..!؟
مَنْ يَرْفَعُ الأنْقَاضَ عن جَسَدِي
يُوَسِّعُ حُلْمَهُ
أَصْواتَهُ
حُلْمَ الصَّدَى
وَأَصابعُ الموتى تُفَاوِضُني
تُهَدِّدُني
تَمُدُّ دُرُوبَهَا في عُزْلَةِ الصَّحْرَاءِ
في ظَمَأِ النَّخِيلْ..!؟
هل تسمعينَ مَنَاحَتِي
يا نَجْمَةَ الْبَيْدَاءِ
يا أَلَمَ البكَارةِ والشَّهادةِ والْعَوِيلْ..!؟
هل تَسْمَعِينَ مَنَاحَتِي
وقَصِيدَتي مَرْهُونَةٌ
في قُمْقُمٍ
دَفَنُوهُ في يَمٍّ قَتِيلْ..!؟

. 4 .

قَمَرٌ لَضَاحِيَةِ الْخَرَابِ
يُوَسِّعُ الأصْدَاءَ
يَجْهَشُ بالبُكَاءْ..
قَمَرٌ يَطُوفُ على غَدِيرٍ نائِمٍ
والْجُرحُ يَرْكُضُ حافِياً
مُتَعَثِّراً
مُسْتَسْلِماً لِشَواطِئِ الأَحْزَانِ
يَسْتَجْدِي الرِّثَاءْ..
لَكَأَنَّ هذي النَّارَ من حَولِي
مَوَاوِيلٌ
مُعَلَّقَةٌ تُبِيحُ لفاتِحِيهَا

وَلَوْلَاتِ اللَّيْلِ
أَجْسَادَ النِّساءْ..
لَكَأَنَّني
والرِّيحُ من تَحْتِي وَمِنْ حَوْلي
أنينُ الأَشْقِيَاءْ..
مَوَّال عَاصِفَةٍ
يَصُبُّ على شَوَاطِيهَا
تَفَاصِيلَ الْعَزَاءْ..
وَأنَا أَمُدُّ الْعُمْرَ من سَنَةٍ إلى سَنَةٍ
لَعَلَّ طُيُوفَهُ تأتي مُهَادِنَةً
لَعَلَّ قصِيدَتي
تَمْتَدُّ من زَمَنِ الرَّجَاءِ
إلى الرَّجاءْ..
وأَكِشُّ عن أَثْوابِهَا
بُرْدَ الصَّدَى
شَجَرَ المراثي
طُغْمَةً مَسْكُونَةً بالرَّاكِضِينَ
إلى طَوَاحينِ الْهوَاءْ..
يا أَنْتَ يا وطَنَ النُّجُومِ
ويا وُجُومَ الْكِبْرِيَاءْ..
أَلأَنَّكَ السَّيْفُ المُرَصَّعُ بالدِّماءْ..
وَلأَنَّكَ الْوَطَنُ المُلَفَّعُ بالرَّجَاءْ..
يَتَقَارَعُونَ على قَصيدَتِكَ الرَّهِينَةِ
بين أَسْوَارِ الْعَزَاءْ..
مُسْتَسْلِمينَ لِصَرخَةِ الْكَلِمَاتِ في مِيلادِها

مُسْتَسْلِمينَ للَعْنَةٍ
تَتَكَشَّفُ الأَثْدَاءُ عن أغْصانِهَا
فَاخْلَعْ نِعَالَكَ
ما تَزَالُ الرِّيحُ دامِيَةَ الغِنَاءْ..
واقْطِفْ ثِمَارَ قَصِيدَةٍ
مَالَتْ إِلَيْكَ جُذُوعُهَا
فَيْنَانَةَ الأدْواحِ
تَنْظُمُهَا السَّمَاءْ..
حَلَبٌ تُرَاوِدُهَا
تُنَاغِيهَا
تُغَازِلُها
ويَشْفِيهَا البُكَاءْ.
سَارَتْ إِلَيْكَ على الْمَدَى خَبَباً
تَمُدُّ جُذُوعَهَا
أَفْنَانَها
عَبَثاً يُحَاصِرُها النَّوى
عَبَثاً يُحَاصِرُها الْحَيَاءْ..
وَاسْمَعْ لِخَوْلَةَ . يا خَلِيَّ الْقَلْبِ .
مَعْسُولَ الدُّعاءْ..
وانْهَضْ فإِنَّكَ في مَقامَاتِ الْحُرُوفِ
تَنُوحُ
تَهْتِفُ باللِّقَاءْ..
كُلُّ النِّسَاء سَوَاهِرٌ
وتَنَامُ خَوْلَةُ بالْحَنِينِ
تنامُ خَوْلَةُ بالأَنينِ

تَنَامُ خَوْلَةُ في الشَّقاءْ..
قَمَرٌ لِضَاحِيَةِ الْخَرَابِ
يُوَسِّعُ الأَصْداءَ
يَجْهَشُ بالْبُكَاءْ

. 5 .

قَمَرٌ لِمَوْلاتِي
لِمَولاتي أريجُ الأُقْحُوَانِ
لَهَا هَسِيسُ البَيْلسانِ
دَمُ النَّوادِرِ والْبَيَادِرِ والْحُقُولِ
لها معلقة الشموس
لَهَا مُعَلَّقَةُ الْبُدُورْ..
ذَهَبٌ لمولاتي
لمولاتي عَبِيرُ الحُلْمِ
في حُلْمِ الصُّدُورِ
هُنَاك داليةُ الخمورِ
تَعَبٌ دالية الخمورْ..
وأَهُزُّ جِذْعَ الشَّ ِعْرِ
أَنْخَاباً لِغائِبَةٍ
فَتَخْضَرُّ الدُّرُوبُ
أَمُدُّ حُلْمي للقوافي
عَلَّها تأتي
تَزُورْ..
وأميرتي بينَ المنافي والدَّسَاكِرِ والثُّغُورْ..
يا وَرْدَةَ الأَيَّامِ
يا حُلْمَ الصِّبا

يا لَفْتَةَ التاريخِ
يا مَهْدَ الْحُبُورْ..
هذا دمي يروي رِوَايَتَهُ
إلى الزَّيْتُونِ والصَّفْصَافِ
لِلأَمَوَاجِ
لِلْيَمِّ المُهَاجِرِ
للسَّبَايا في دُروب اللَّيْلِ
للوطنِ الأَسِيْر
يَرْوي رِوَايَتَهُ لحاشِيَةِ العطورْ:
حلَبٌ جِرَاحُ القلْبِ
مِئْذَنَةُ الهَوَى
وأنا أُبَدِّدُ حَيْرَتي بين الدروب
أَبُثُّ سكْرَتَها السُّهُوبَ وما ارتْ َدتْ
وَأَطُوفُ بالخدَّيْنِ ضاحِيةَ القصيدَةِ
أَرتمي بينَ الشَّقاوَةِ والنَّحِيبِ
أَميرَتي مَسْجُونَةٌ
حُرَّاسُهَا زَرَعوا الشَّواطِئَ باللّظَى
واسْتَسْلَموا لِسُعَارِهِمْ
فاسْتَيقِظي يا شَهْقَةَ الكلماتِ
يا نَبْضَ الْعُصُورْ..
هذا دمي عَلَّقْتُهُ أَيقُونَةً
أيقونةً للرِّيحِ
للآهاتِ
للجَسَدِ النَّضِيرْ..
فَبِأَيِّ جُرْحٍ سوف تبكيني المرايا

سوف ترثيني البحورُ..!؟
وبأيِّ جرحٍ سَوْفَ تَحْضُنُكَ المآذِنُ
سوفَ تأْويكَ الْقُصُورُ..!؟
حَلَبُ الجَمِيلَةُ في دمي
ودَمِي مَوَاوِيلُ الدُّهُورْ..
غَابَ الدَّلِيلُ
فَلَيْسَ لي من غَيْرِهَا أبَداً دَليلٌ
لَيْسَ لي من غَيْرِهَا وَطَنُ السُّرُورْ.
فَهُنَاكَ تَكْتَمِلُ القصيدةُ
في الْغِيابِ وفي الحُضُورْ..
هذا دمي عَلَّقْتُهُ أَيْقُونَةً
هذا دمي فوقَ المنابِرِ والنَّوَافِذِ والسُّطُوحْ..
هذا دمي بَيْتٌ لِقَافِيَةٍ
لِقَافِيَةٍ جَمُوحْ...

- 6 -

جَسَدِي يُطَارِدُني
يُطَارِدُني الغُزاةُ الهائمون ولا
يَصُدُّون النِّبَال عن القوافي
لا يَصُدُّونَ النِّبَالَ عن الْقُلُوبِ الْوَاجِفَهْ
كانَ السِّجَالُ قصيدَةً
خَرَجتْ على عُكَّازَتَيْنِ.
منَ الرِّمالِ إلى الرِّمَالِ الزَّاحِفَهْ..
لا اللَّيْل يُسْعِفُهُ
ولا صَوْتُ القصيدةِ
يَحْمِلُ الأَعْيَادَ في جَنَباتِهِ
لا الكأسُ تُبْعِدُ عن مَسَامِعِهِ
صُراخَ الْحُلْمِ بينَ خَنَاجِرٍ
مَسْنُونَةٍ
طَافَتْ بعالَمِهِ
وَعَادَتْ وَاقِفَهْ..
لا الصُّرَّةُ الْحَمْقَاءُ تُنْصِفُهُ
ولا كافورُ يُرسِلُ سَيْفَهُ
بَيْنَ الرِّمالِ الجارِفَهْ..
أَبَداً يَعُبُّ الشِّعْرَ من كأسي
وَيَحْسِدُني
على قَلَقٍ كَأَنَّ الرِّيحَ تحتي
لَيْلُ ذاكِرةٍ
كَأَنَّ الْبَرْقَ في أَنْهارِ مملكتي
فَصَائِلُ خُضْنَ بالأَحْزَانِ والموتى
ومملكتي بريقُ الرَّمْلِ في الأَثْلاَمِ
يَخْدَعُني
وأَخْدَعُهُ
أَجُوبُ دِيارَهَا في الْبَالِ
أَذْكُرُها
فلا حَلَبٌ تُعِيدُ قَصَائِدي
وَتُعيد قافيتي
ولا قلبي يُوَاسيني
فكَيفَ أَشِيدُ لِلأَحْلاَمِ
أَسْواراً تُدَانيهَا
وكيفَ أَمُدُّ لِلأَيَّام

أَعْراساً تُعَزِيها!؟
فَيَا وَطَناً تُعَاوِدُني قَصَائِدُهُ
تُوَاكِبُنِي نَوَارِسُهُ
وَأَجْرَاسُ المنافي هَاتِفَهْ..
سَلَّمْتُ قافيتي
إلى أيقونةِ الصَّمْتِ الْمُبَجَّلِ باللَّهَبْ..
وَنَسِيتُ قلبي رابضاً.
بينَ الأَحِبَّةِ في حَلَبْ..
فَلِمَنْ أُغَنِّي
والْقَصائِدُ عندَ دَائرةِ السُّكُوتْ!؟
لَهَبٌ يُدَاهِمُني
وَحُلْمِ فوقُ قَافيةٍ يَمُوتْ..

***

❑❑❑

ثلاثية الشعر والجرح

شعر : مغناجي محمد عادل- الجزائر

يَا أَيُّهَا الطَيرُ الذي غَنَى وَرَاحْ فِي غُصنِ قَلْبي والنَّسيمُ بهِ جِرَاح
وَفؤَادي عَضبٌ بالدّمُوعِ ومُهْجَتِي مِنْ قبلِه روحٌ وريحانٌ وراحْ
بِثّ المَدَى إذْ كُنْتُ مَخْنُوقَاً بِه والآنَ لِي بنوافِذِ النُّورِ الجَنَاحْ
يَا أَيُّهَا الطَّيرَ الذي وَشَى أَسَارِيرَ البُكَاءِ بمَا شَدَى لَسْنُ القَرَاحُ
لَوْلاَ عُذُوبَتُكَ الغِنَاءُ تَرُشّنِي فَتُحيلُ صَدايَ نُضْرَةً وَطُيُوبَ فَاحْ
جَاءَ الصَبَّاحُ بِمُقْلَتَيكَ وَلَمْ يَكُنْ فَرَحاً وَتَوْهِيْجَاً بِلاَكَ أَتَى الصَبَّاحْ
أَيُبَاحُ سَجْعُكَ بِي وَبَثُّكَ في دَمِي خمْرَ الجَمَالِ وَلَهْفتِي بِكَ لاَ تُبَاحُ؟؟
يَا أَيُّهَا الطَّيرُ الذي غَنَّى وَرَاحْ
كَمْ كُنْتُ مَشْدُوهاً إِلَى ذَهَبِيّةِ الآفاقِ والحرّيةِ الحُلوى وتِرْحَابِ الأَقَاحْ؟؟
كَمْ كُنْتُ مَلْهُوفَاً..؟؟
فَكَأَنَّنِي فَرْخُ . أَيَا طَيْرِي . غَدَا بالوَكْرَ مشْنُوقَاً تُصَفِقُهُ الرِّيَاحْ
أَعَلَيَّ جُنْحٌ إنْ بكى رَوْحِي عَلَيْكَ كَمَا بَكَتْ وَرْقَاءُ مَعْشُوّقاً..؟ جُنَاحٌ؟؟

يَا أَيُّهَا الكُوكو الذي غنَى مَلايينَ السّنينِ وَبَاتَ فِي الذّكْرَى سَرَاحْ
خُذنِي مَعَكْ.. يَا أَيُّهَا الطَّيرُ القُزاحِي الطَّموحِ فَإِنَّ لِي نَفْسَ الطَّمَاحْ
مَالِي بَرَاحٌ مِنْ مَحَبّتِكَ وَمِنْ لُجْئِي إليكَ وليسَ لِي منكَ البَراحْ.؟؟؟

ضَفَائرُهَا المُقْفَلَة..

مَخابِئُ لَوْزْ..

وَشِيْئ يُشَابِهُنِي كَالفَرَاشِ النَّضِيرْ..

كَالشّمِيمِ العَطِير.. يَحُطُّ هَنُاكْ..

وَيَقْرَعُهَا أُغْنِيَهْ..

خَصَائِلَها المُسْدَلة.. لُغْزُ عُمري أُحَاولُ أَنْ أَجِدَ الأَسْئِلَه..

فَأَغْرَقُ في الحُلْمِ وَالمَاءْ..

وَغَفْل الأَغَانِي وَوَشْوَشَةِ الصوّتِ فِي الحِسِّ والدّمعِ الرّجَةِ المُغْسِلَهْ..

خَصَائُلُهَا والشّموسُ التي حَصْحَصَتْ فِضَةٌ تَتَغنى كَحْورِيَّة مِنْ سَمَاءْ..

وَرَجْعُهَا بالعَيْن بَرْقٌ تنبّأ بالغُلَل المُقْبِلَهْ..

أُحاول أَنْ أتَعدَى خُطوطَ الوجَودَ إلِيها..

وَأَحْمِلَها وأطِيرْ..

أحاوِلُ أَنْ أَتشَمّم رائِحَةَ الحُبَّ والمَوْتَ فِيهَا..

وَأَكْبر فَوْقَ رُطُوبَتها المُثَقَّلَه.. كالصّغيرْ

وَلَيسَ لَدَيَّ سِوَى سُنْبُلَهْ..

شَبابَئِكُهَا كالقَصائِدِ مِنْ وَحْيِها تَأْخُذُ الرَّعْشَةَ المُخْمَلَه..

ضَفائِرُها عُقَدٌ مُكَمَلةٌ.. كُلمّا حَاوَلَ القَلبُ لَفْظَ الكَلام..

وَلَيْسَ بِقلْبِي سِوى الشّعرِ في شهقةٍ مُجْمَلَه.. لا يُضامُ يُصَمُّ هُنَاكْ

وَتَنْعَكِسُ الشَّمسُ كالمُشمِشِ البَرْبَرِيَ..

عَلى وَجْههُا المستنيرْ..

فَلي وَجهُهُا كَوْكَبٌ، وَكَأَنَّه كَونٌ جَديدٌ فَليْسَ يَرَاهُ الظَلاَمْ

وَيَجْلُو عَلى أُفق الحَدَث الزِّئبقيّ كثقبِ النّجُومِ القويِّ

هُنا يَجْذبُ الوقتُ، يَسْبقُ مِنْ حُسْنِه المعجزِ الضّوْء والقُنْبُلهْ

ضفائرها جمرة مثمله..

تُحَرّقُ لي مُقْلَتِي المُسْدَله..

تُحَرّقُ لي الشَّوقَ كالمَحْرَقَه لَوْ يَرَاهَا..

وَلا تُثَلجُ الحْرقَةُ المُشعَله..

لَيْسَ تُثلجُهَا غَيْرُ رُؤْيَتها المُذْهِلَه

فَسَائِلُها مِنْ زُجَاجْ

أَمُرُّ إِلى مُهَرَةِ العَالَمِ اللَّيلَكِيّ وَلاَ أَنْزِلُه

وَشَكْلُ الضّفِيرةِ يَقْطَعُني كالصَّلِيبِ بِجِذْعِ النَّخِيلْ

وَلَيْسَ لَدَيَ اقتدارٌ عَلى المِقْصَله، نَشْوَتِي مِنْ عَسَل، وَدَمَي مِنْ أَمَلْ..

وَهَذا القصيدُ الذي أَعْجِنُ القِيْمَةَ المُرْسَلَهْ..

شَرانِقُهَا مِقصَله، لا تَحُضّ عليّ، وإنّي أسيرٌ إلى الجُلْجُلَه

فِي عظامي غَريبُ البَقَايَا كزيتونة في دماءِ الجَلِيل.

غريبُ البَقَايا وتَأتَأة العَثْكَلَه

وَلَحْمِي مِزاجٌ مِنَ العَبَقِ المُرْتَجَى وَالنِّدَاءْ

وَخَشْخَشِة العُشبِ والفُلْفُله

غدّةٌ في شحومي ضفائِرُها المُقْفَلَه

في تخومي وريقةُ مُشَتَلَه

نقطةُ الاشتهاءْ

أخذت ضحكتي المُهْمَلَه

تلك تلك هي المشكِلَه

فلو خيّروني وعطر الصّباحِ النَّدي والسَّفَرْ، وَجْهُهَا والبُكَاءْ

أقبّلَها وأموتُ بِها قصةً مِنْ رَسِيسِ الزَّمَانِ، سَأرْفُضُني حِينْ تَبْقَى ضَفَائِرُهَا حُلُماً أَحْمِلُهْ..

أَيَعُودُ مَجدُكَ بَعْدَما فَرِغ الصَّبَا وَنَشُمَّ مَبْخَرَةَ الطُّفُولِةِ والصَّبَا

وتَعُودُ تَزْرَعُك الطّيوبُ ندِيّةً بالقَلبِ يَشْهَقُكِ كأَنْفَاسَ الرُّبَى

أَيَعُودَ مَجْدُكِ؟ لا؟ يَعُود؟ أَمَا انْتَهَى والعمرُ ماءٌ أَو نباتٌ أو هَبا

لاَ لاَ أَظُنّ بِأَنَّ مَنْ يمضي يعودْ سَلي الطّلولَ الماثلاتِ عن النّبا

حدّان حَدٌّ هَواكِ صَيّرَ مُهْجَتي وَتَرًّا وقَطّعَها الزَّمانَ مِنَ الشَّبَا

وَأَبِيتَ.. إلا فِي ضُحى الشَّمسِ التي غَزَلَتْ قَصائِدَنَا نَعيش عَلى الإِبَا

من ذا تمنَّى يا التي رفضَ الحيَاةَ لأجلِهَا، غيرِي وغيَّرَها الظبَا

لا لا تلومي الكفَّ إن مدَتْ إليكِ لَصَحَّ عَزْمِيَ إنَّما دَهْرَي أبَى

عَمْري خيوطُ الحبِّ تشبكها الفرَاشَاتُ النُّفوسُ فَلَيتَ لِي دَهراً نَبَا

أيعَودُنا مَجْدُ البّراءةِ يا أخيّةُ والذي خَلَقُ الحَيَاةَ لَقَدْ خَبَا.

❒❒❒

مرثية العاشق العطشى

شعر: طالب هماش- سورية

أفلتْ شمسُ أيلول
وابيضّتِ الروحُ في مغربِ الناي
كالصلواتِ
كمسرجةِ الدمعِ
كالراهبهْ.
ولا شيءَ غيرُ انتحارِ الطيورِ بماءِ
البحيراتِ
والأفقُ صومعةٌ بالشموعِ
تضوّأُ أوجهنا الغائبهْ.
وغيرُ هلالٍ صغيرٍ
ينوّرُ أندلسَ الليلِ فوق حقولِ الزفافِ
وطيرٌ يودّعُ فوق الشواطئِ أيّامهُ الغاربهْ.
غروبٌ
ونهرٌ
وأبياتُ حبٍّ بعيدٍ
وعينانِ مغمضتانِ على سكرةِ العشقِ
يشربُ ضوءهما المشتهى
طائرُ الموجِ
والقلبُ منتظرٌ بين جذعِ الكمنجاتِ
أغنيةً ذاهبهْ
فيا ليلُ
يا معبدَ العاشقين
وملجأ أيتامهم
وأميرَ العذاباتِ ..
ردَّ حبيبي الذي ماتَ
من أربعين الحياةِ المريضةِ
من قلبها المأتميّ
ليبصرني في رثائيْ!
كما يتنادى على نبعةِ الماءِ طيرانِ
ناديتهُ بالحنينِ
فما سالَ ماءٌ على عطشي المستبدّ
ولا عادَ رجعُ الصدى من ندائي.
ولا ردّ غيرُ الفراغِ المجوّفِ
مثل الصفيحِ صُدائي.

كأنيّ حقلٌ من القمحِ
تبكي سنابلهُ المستباحةُ
من ألفِ الحزنِ حتى توجّع ياءِ ندائي!
أنا زهرةُ الملحِ فوق الصخورِ القديمةِ،
قبّرةُ الانتظارِ التي شدّها البرقُ من شعرها،
وتزوّجَ غيمتها الرعدُ
أستعطفُ الغيمَ:
يا ماطرَ الروحِ
ردَّ السنونو الذي ذبحتهُ المساءاتُ يوماً
لينشبَ أظفارَ وحشتهِ في حدائي!
ويا جدولَ الحزنِ خذني إليهِ لأرثيهِ
ردّيهِ لي
يا طيورَ الحمائمِ ردّيهِ
كي أتأمّلَ عينيه إذ تبحرانِ
بدكنةِ هذا المدى
كهلالينِ من لوعةٍ ودموعْ!
هو الآنَ في ضفةِ العمر
يقطفُ من شجرِ المريماتِ زهورَ الصلاةِ،
وأدعيةً وشموعْ.
كأن كلّ شيءٍ بكيناهُ يوماً
تلاشى كما يتلاشى السرابُ
فأينَ حبيبي الذي رعرعتهُ القرى
كهواءِ الحواكيرِ
والقمحُ ربّاهُ شبراً فشبراً
وأرضعهُ الحزنَ من شهقاتِ النواعيرِ،
والدمعَ من حلماتِ الفصولْ؟
لأغفو على ركبتيهِ كغزُّولة من رياحينَ
أين هو الآنَ كي تشرئبَّ إلى
حزنِ عينيهِ أوجاعُ والدتي الأرضِ
عند الأفولْ؟
مضى ذلك العمرُ
منذ رأى النبعُ جسمَ الصبيةِ
أبيضَ من طلعةِ الفجر
وهو يشقشقُ فوقَ السهولْ.
وظلّ المدى حائلَ اللونِ، مستغرقاً في الذهولْ.

***

أفلتْ شمسُ أيلولَ
واحدودبَ الليلُ فوق البحيراتِ
يا سيّدَ العاشقَينْ.
وهذا (المسا) واجمٌ في سكوتكْ.
وروحيَ نهرٌ من القمحِ
حنطتهُ لا تؤولُ إلى ذهبٍ أو طحينْ.
وخرّوبُ عينيَّ منطفئٌ
في مجامرِ روحكْ.
فيا ليتني زهرة أطلعتها جفونُ صباحكْ!
وياليتني حورة تتهادى مع الريح فوق ضريحك!
ويا ليتني غيمة في المساء
ليسهرَ قلبيَ بين القناديلِ
لا الليلُ

لا الريحُ
لا النايُ
تعرفُ كيف انتهيتَ إلى
رجلٍ شاهقِ الحزنِ، ميتْ!
ذهبتَ وطالَ انتظاري على شرفةِ الذكريات
ولم يستجبْ لصراخيَ صوتْ.
ومازلتُ أعدو بعكسِ مقابرِ هذا الزمانِ
اللدودِ
وأصرخُ يا كاهنَ الريحِ حين تطيشُ
المواويلُ فوق الضياعِ
بأيّ ضريحٍ نزلتْ؟
ولكنه لم يُجبْ وجعي
سمعَ الأرضَ تبكي فأطبقَ جفنيهِ كالمستهامِ
وراحَ يسيرُ وحيداً بعتمةِ هذي الجبالِ
طويلاً طويتُ جفوني على طيفهِ
وبكيتْ!
وحملقتُ مثل الحمامةِ في غيهبِ العمرِ
كانت سماءٌ مخضّبة بالسوادِ
وأسود كانَ المدى..
فجأة راعني طائرُ الموتِ
أبيضُ مثلَ شهابٍ جميلٍ
فشرّعتُ للموتِ كلتا يديّ
ومن فوقِ جسرِ الحياةِ
بكاملِ يأسي هويتْ.

❑❑❑

آخـــــــــــــــــر الورثـــــــــــــــــة

من سلالة النخيل

شعر: د.باسم القاسم- سورية

... طلقاً..

على جسدي بدأتُ الغيمَ
منذ نعومةِ الشفقِ الضريرْ..
علَّقت ناصية الكلام معالماً غرقى
بألوان الصممْ..
ما كنتُ أدرك أنَّ للمعنى فصولاً
لا تمرُّ على الصورْ..
حتَّى تلمَّست الهواء المرَّ
في جوف الحجرْ..
فقرأت أسماءً تساعدها الظلال لتكتملْ..
وعلمت أنَّ الضوء رائحة الملوحةِ
حين تعرق شمسنا..
وفهمت أنَّ الحبَّ خارطة المسافرِ
في الطريق إلى السماءْ..
وبأنَّه قد تورق الأنثى إذا جفَّ المساءْ..
وبأنَّ أمي علَّمتني كيف أصطادُ الفراشة
من حديقة قلبها.. لأخاف من معنى الفضاء..

**

لكنَّه يجتاحني ذاك المعنَّى كالسهولْ..
أمعنتُ في وسنِ التجلِّي..
لم أشاهدني..
رأيتُ رنينهُ في برعم البرق الشقيِّ
معتقاً زمن العطشْ..
أضرمتُ كلَّ الماء من حولي..
سراباً ناصعاً..
وأبحتُ للسنة الخجولة ما تساقطَ
مِن ذَهبْ..
ثمَّ اكتملت مشيئةً وسألتهُ..
من أيِّ عطرٍ تترف الأحلام رغبتها
أثيراً دامياً رغم النعاسْ..
أو كيف غنَّى ما تبقَّى من وصايانا الغجرْ..
وإلى الشرود العذب هل نُهدي

حروف الخمر كي نرث الجمال..

***

والخبز يشهد أنَّ من يطهو الحصى لصغاره
حيٌّ .. هنا..
والجبَّة الأولى تنادي في البلادْ..
كان الهزار على مسافة قبلتين من الحريقِ
فخانهُ غصن الرمادْ..
وأنا من الناجين أسألكَ المطرْ..
من قاب قوسين ابتدأتُ النور يغسلُني
يشقُّ الصدر عني كي أراكْ..
عرشاً على موجِ العماءِ
مرصعاً بالممكناتْ..
الزعفرانُ على يديَّ مضرجٌ
والماءُ من وردٍ يسبِّحني..
أرتِّب قبلتي في لهجة الفقراءِ..
أنحتُ ليلهم وثناً لقربان البقاءِ
قيامةً عذراءَ.. تستجدي الفرات لينحسرْ..
وأقول في سرِّ الفناء..
لو يعبدوني.. إنَّهم أوثان أنفسهم
وقلبيَ من تراب..
وأقولُ كي تلد الحقيقة نفسَها..
هل كنتَ تسمعنا.. ترانا..
حين ترضعنا النساء الخوف
من ضرع الرجولةِ...
حين تنسكب الأنوثة كوثراً للروحِ
من كأس الفحولةِ..
حين ينعس جفنُها فتقول ليلى:
دلَّني.. أين الوميضُ..
وأين سنبلة الخصوبةِ..
أين أنتَ تذوق من كرز السفوح البيضِ
موتك.. مرتينْ..
وأقولُ كي تنسى الحناجرُ.. صوتها
هل كنت تسمعُنا.. ترانا..
حين عبَّدنا المعابر بالصراخْ..
حين أقنعنا المدى بصدى القصيدةِ..
يزعم الشعراء أنَّ الموتَ
تكرههُ واو الجماعةِ..
أنَّ المعاجم أقفلت أبوابها
في عطلة الشهداءْ..
أنَّ الرغيف وربَّة العنقود
أصل الملحمةْ..
والشاعرُ المهزوم يكفيه المساءْ..
ليمشِّطَ الأحلام في جفن المدينةِ
شارعين إلى الأمام ونصف حيٍّ للوراء..

*****

هل كنتَ تسمعنا.. ترانا..
موصدٌ في وجهنا وجهُ الذبيحْ..
ولقد رفعنا للسنونو ألفَ نيسانٍ
نلوِّح.. ها هنا.. عَمَدُ السطوحِ
وقشُّنا . واللهِ . طاهرُ يا سنونو.. فاقترب.

موصدٌ.. في وجهنا.. وجهُ الذبيحْ..
ولقد نصبنا من صراطٍ خطوةٍ أولى
وقلنا حِطَّة.. فأبى الغمامْ..
قلنَا يظّللُنا.. خريف صلاتنا
أو قصفة الزيتونِ..
أشرعةٌ من الأرز المقدَّسِ..
وليكن أنَّ الذي نشر الممالكَ
فوق جثة صوتنا أنت البريء..
ولأنَّك الفلق المبارك لم تول
شطرَ مقتلها العيونْ..
أو هكذا شِئنا..
نكسِّر موجة الرملِ الجريئة
باحثين عن الخطى..
لا نزرع النار القديمةَ
فوق أنقاض الثلوج القاتمةْ..
لا نقطف الكلمات من شجرٍ تبارك حولهُ
لنؤبن المدن العتيقةَ تائبين..
حتَّى الذين توحَّدوا في لثغةٍ
يوماً من الأيام كنتُ نبيُّهم..
قالو سنقرؤك السلام فأنتَ منَّا..
ما كنتُ أكفُرُهم.. وحبُّك ماثلٌ
في كلِّ أرضٍ من سماء رحيلهِم..
لا يعرفون سوى البنفسج لهجةً..
يمتدُّ منهم للسرائر خيطُ نورٍ
يحزمُ الكلمات أمتعةً لغربة صمتهم..

لا يحفظون الأغنيات لكي يناموا
في عراء الحبِّ كثباناً من الطهر العريقْ..
ويخبئون العمر في أضلاعِهم
برداً.. سلاماً.. فوق نارٍ
من جهنَّم صُلبهِم..
هُم يقرؤون الماء..لو كتبت أظافرك النبيلة
نسلَهم..
من أين جاؤوا..؟ يعرفون..
ويعرفون النجم فيهم قد هوى..
ولقد غوى المسكون في أثرٍ
تخلَّق من سُراكْ..
آتٍ.. وآتٍ
من تفاصيلٍ رأتك وريثها..
لا زلتَ أنت من ارتوى حتَّى الجفاف..
أيقظتهُم ومضيتَ توقد كلَّ يومٍ
نجمةً لنهارهم..
قلتَ اسمعوا.. لونَ المطرْ..
قلتَ ارتدوا وجه القمرْ..
قلتَ استبدوا.. علّموا أولادكم
نصبَ المشانق للدمى..
أو كيف يبتسمون حين وفاتهم..
قالوا.. أردْنا..
نملأ الدنيا سحاباً..
نسرق الشرفات من جفن الغزالةِ
كي نرى جثث الزنابق في ربيع الموت أجملْ..

ونصدِّق الألوان في فصل الشتاءْ..
ونحدِّث الأفلاك عن أسماء نجوانا..
ونعزف غِلَّنا ناياً حسينياً على عرس الضفافْ..
واعلم بأنَّا نمضغ الفولاذَ..
نزعم أنَّه منٌّ وسلوى كي نشاهد
خطوةً لبراقك الثاني عشرْ..
طهرُ السلالة نقطةٌ عمياء أغوتنا
فأهديناكَ ماضيها لتكتبنا قناديلاً وليل..
أو ليس حباً أن نكون بلا مقابل..
أو ليس موتاً أنْ ندان بتهمة الإعرابِ
والضادِ الفريدْ..
هاكَ المتاحفَ كلَّها..
هاك المسامير التي دقَّت على الصلصالِ
معناكَ الرهيب..
هاك المعلَّق من حدائق إرثنا..
واجمعْ من العربات في صور الملاحمِ
ما تشاء من الرياحْ..
ولتدعي بحراً.. وخارطةً وفلكاً
أو سراباً يشبه الكلمات في لغة الكلامْ..
قدْ... لم ... تجدْنا..
ربَّما في نكهة البنِّ المثقَّفِ..
في لفافة تبغنا الموقوتِ..
في صحفٍ تلِّقن مدمنيها ما تردَّد
من تعاويذ الرثاءْ..
في "لعبةٍ قتلت مجنزرةً" .. تجدنا..
إنَّا سلالتك الوليدةُ من حروف الكبرياءْ..
عينٌ.. وباءٌ..
هبْ لنا.. راء الرشاقة.. والرؤى
يا آخرَ الورثةْ.

❑❑❑

أميرة الماء

شعر : د.عبد الله الفيفي- السعودية

مَوْجٌ على مَوْجِ الهَوى يَتَكَسَّرُ ومدىً يسافرُ في مَدَاهُ ويُبْحِرُ!
والبحرُ أيّامي، تُخِبُّ خيولُها، أسَفاً يروح، وبهجةً تتمطَّرُ!
كُلُّ الذين رأوكَ في حَدَقِ الصُّوَى بَصُروا بعشقكَ، إنما لم يُبصروا!
بَصُروا بأنّ أميرةَ الماءِ التي وهَبَتْكَ نَوْأَكَ أمْرُها لا يُقْهَرُ!
المغربُ الأقصى على أهدابها شَرْقٌ، يَزُفُّ جناهُ طَرْفٌ أَحْوَرُ!
من صَقْر فوديها إلى عُشْبِ الفَلا خشْفان، حفَّهما الفُتونُ الأكبرُ
وعلى نوارس ركبتيها رَفْرَفَتْ أشواقُ أيّامي، ومَارَ المَرْمرُ!
ولها على أُفُقِ الزمانِ تَوَقُّدٌ ولها على أُفُقِ المكانِ تَعَثُّرُ
يَتَبَدَّدُ التاريخُ في بيدائها وإذا أرادتْ، فهْو عَبْدٌ مُحْضَرُ!
أينعتُ من رغمِ الثَّرَى بمفازتي، هَتَفَتْ بهِ، فحواهُ فجرٌ أخْضَرُ!
لِتَلُفَّهُ من دفئها بمُطَهَّمٍ . سَعَفُ الأصائلِ ساعِداهُ . وتَبْذُرُ
تسهو على وَلَهٍ مشاعلُ وَجْدِها الصُّوفيّ، أو يصحو الحضورُ المُزْهِرُ
عَرَفَ انهمارَ الدهْرِ من أعطافها فسقتْهُ، لا يَصْحُو ولا هُوَ يَسْكَرُ!

*** ***

يا أيها الأنثى التي حملتْ "زما نَ الوصلِ"، طِفْلاً، أينَ منكِ تَنَكُّرُ؟!
غادرْتني نَهْبَ القصائدِ والرُّؤى متجاذَبٌ، متداوَلٌ، متبعثرُ
أهمي حنيناً في ثراكِ، وأنثني، من فرط ما بي، هائماً يتفكَّرُ
تلك التي ظمئتْكَ قد أظمئْكَ، والـ أبدُ انتهى، والماءُ معنىً مُضْمرُ!
أفَهكذا عشيقكِ يبقَى جَذْوَةً في الروحِ، تخبو تارةً أو تَظْهَرُ؟!

*** ***

كم قلتُ يوماً، والهواءُ غلائلٌ بيْضٌ، وطار بنا جناحٌ أشْقَرُ:
يا نخلةَ الله التي أثداؤها رُطَبُ الحياةِ وظِلُّها المُتَهَصِّرُ!
هُزّي بجذعي، إنني لكِ جائعٌ، وتساقطي كمَجَرَّةٍ تَتَكَوَّرُ!
أُهْدِيْكِ راياتي، شراعاً من دمي، وخيوطها من مهجتي تَتَحَدَّرُ!
يَهْنِيْكِ منها خامةٌ من غيمها ليعيثَ فيها ذا البهاءُ المُبْهِرُ!
وخُذي بأعناقِ الشعاراتِ التي قَضَمَتْ بجسمي أمةً لا تَشْعُرُ!
هذي فلسطينُ كأطولِ كِذْبَةٍ تاريخُها عَرَبٌ تقولُ وتَكْفُرُ!
والمسلمون مسابحٌ ومباخِرٌ أُمَمٌ هنالك كمْ تَنَ◌َامُ وتَجْأَرُ!
بغدادُ في "فيلم العروبة" أُحْرِقَتْ والمُخرجانِ "تَأَمْرُكٌ" و"تَدَوْلُرُ"!
وتَجَشَّأَ الأعرابُ.. أمريكا على أكتافهمْ بالتْ .. وبانَ المَخْبَرُ!
الراضعون بثديها.. هل فوجئوا؟ فـ "حضارةُ الأبقارِ" منهمْ أَبْقَرُ!
هزّي إليكِ بجذعها، يلدُ الضحى طفلين: طفلاً بالأُرُوْمَةِ يجْدُرُ
والآخرُ الطفلُ الذي في خاطري من ألفِ عامٍ فكرة لا تَكْبُرُ!

*** ***

يا أنتِ، يا نحنُ، وما يبقَى على كَفِّ الزمانِ بطقسنا، يا بَيْدَرُ !
أدري بأنكِ في مخاضكِ، بينما أهلوكِ حولكِ، هازئٌ، أو مُنْكِرُ !
أدري بأنك حُرَّةٌ، وأسيرةٌ، ولكِ الجموعُ بأسرها تستأسِرُ !
أدري بإطْراقِ الجوادِ إذا كَبَا أو باختلاج القلبِ إمّا يُكْسَرُ !

*** ***

ولقد علمت بأنّ قلبكِ دانةٌ، أغلى من الأغلى عَلَيَّ، وأَنْضَرُ !
لكنّ عنوانَ الأنوثةِ مشْمِسٌ، أبداً، وعنوانَ الذّكورة مُقْمِرُ !
عنوانُ لحظَيكِ مقاتلُ مهجتي، لو كان بي غيري، وبئس تَعَذُّرُ !
تلك التي قتلتْ فؤادكَ أبْدعتْ قتّالها، ولكلّ آتٍ مَصْدَرُ !
فتحرّري منّي، فمنكِ بدايتي، ولتغفري حُبّي، فمثلُكِ يَغْفِرُ !
لا يقرأ اللغةَ الولودَ سوى الذي يحيا الأمومةَ، كُلُّ أمٍّ تَصْبِرُ !
وأنا هنا بيياضها متوسِّمٌ وجْهَ الشُّروقِ، بِسفْرِهِ مُسْتَبْصِرُ
لا تندمي، لا تحلمي، واستقبلي أمسي، وبابُ الوَعْدِ صُبْحٌ مُثْمِرُ !

*** ***

تدرين ما قرأتْ أناملُ ساعتي في وجهكِ الذَّاوي، وبَرْدٌ يَصْفرُ ؟
بيتين لفّهما الغموض بهامتي، نَعَبَا، وهذا الكونُ ليلٌ مُغْدِرُ :
"إنْ لم يكن لكَ منكَ طِبٌّ في الهوى فطبيبكَ الموتُ الذي لا تَحْذَرُ !
لولا دماء الموت في مُهَجِ الحيا ما أَخْصَبَ الماءَ المواتُ المقفرُ !"

*** ***

يا غيمةَ الفصلِ الأخيرِ، تمهّلي فشفاهُنا من حلمتيكِ الكَوْثَرُ !
تتفتّتُ الذكرى الحرونُ براحتى فأشمّ منها أنجماً تتحَرَّرُ !

غَزَلَتْ بُرادةَ ذكرياتي غادةًَ ضوئيةً، تنهارُ فيها الأعْصُرُ!
تنتابني ريّانةً بجموحها لتروح مني ثورةً أو تُبْكِرُ
سأظلّ أرنو ظامئاً لجَهَامِها، لا مقشعاً عنّي، ولا هُوَ يُمْطِرُ!
قَدَري أحبّكِ أنتِ، يا فتّانتي، من ذا على قَدَرِ المَحَبةِ يَقْدِرُ!
كم . كالفَراش . نموتُ في أضدادنا! والحُبُّ بعدَ عداوةٍ هُوَ أَشْعَرُ!

❑❑❑

خير زاد

شعر : حسين العوري- تونس

استهلال:

خمدتْ جذوتها..

واستحال اللاّعج الوهْجُ رماداً...

أيّ ثلج ماكر دثّرني!

أيّ ريح جرّدتْ هذا الفؤادا؟

***

سندباداً.. متعب الخطو

على أعتابها

تقفُ الآن ضريرْ

واليد العطشى نداء..

شفة تهفو إلى فجر خصيبْ

يا فراغ الصفحة البيضاء

يا صمت القبور

أنت إعصار رهيبْ

***

كيف ضيّعتُ طريقي؟

أيّ عراف يقيني وحشة الليل السحيق؟

أيّ نبع يوقظ الخصبَ..

ويُحيي

ما تهاوى من عروقي؟

هل لفَجْر أخضر الأجفان آتْ

يغمر القلب فتنمو في شفاهي...

الكلماتْ؟

-

ابتهال:

خيرزاد

افتحي دنَّ الكلامْ

هذه الصفحة كالموت رهيبةْ

وخرير الصمت في حلقي رغام

مثل آمال جديبةْ

***

افتحي دنّ الكلامْ

واهطلي في غابة الأحزان نارا

قد يُفيد الكيّ إن ورمَ السّقام

وأقام الثلج في الأعماق داراً

***

افتحي دنّ الكلامْ

واغزلي الأحلام همساً تلو همس

آه... يا ضيعة حسّي...

في أخاديد الظلام

***

شاخت الروح... وهذا الحسُّ أعمى

والفتى... . والدّربُ مكتظُّ الحطامْ .

ضيّع الآثار رسماً ثمَّ رسما

ربّ همس صار نجماً أو منارَا

فافتحي دنّ الكلام

واهطلي نوراً ونارَا

***

خيرزاد... الحبيبةْ

أعيدي لي الذّاكرةْ

وبرج حمام

وسنبلتَين

لتورق زيتونة في فمي

أعيدي دمي مثلما كان

لا علبة في البلاد الغريبةْ

أيا خيرزاد الحبيبةْ

***

افتحي دنّ الكلام

واهدلي في باحة الصدر يمامةْ

علّني أرتاح من عصف الزحام

وأريح النفس في حضن غمامةْ

***

أيا خيري.. ويا زادي

أعيدي عشب ذاكراتي

أعيدي صوت أجدادي

لينهض من رماد الصوت عصفور وعصفورةْ

يقيمان طقوس البوح والأعراس...

ردّي حلم داليَتي

ليُولدَ في تخوم الروح فصل خامس للحبّ

مرسوم على شفتي

أعيدي حجم خارطتي من الماء إلى الماء..

من الحوض إلى الصحراء..

ردي لون أسمائي

طموح النخل ردّيه... أعيدي زهو أجوائي

أيا حلمي...

ويا مائي

***

خيرزاد...

دثّريني..

واصنَعي من لاعج الشوق ربابهْ

واعزفي لحن الحياهْ

واطردي من ساحة القلب الكآبه

***

خيرزادي...

رتّلي حتّى الصباح

قد تعود الدهشة البكْرُ إليّ..

ويعود الطفل معسول الصداحْ

مثل فجر... أو نبيٍّ.

❑❑❑

تحت الطبع

عن منشـورات اتـحاد الكتّاب العرب

حروف مشبهة

شعر..موفق نـادر

ترنيمة الحجر

نص : عفاف الرشيد- سورية

هي الآن
ترش حبق الأغنيات
على أوتار القلوب
تقدم زنبقة وفاء
للتائهين بين الدروب
تزرع ورداً
على ضفاف غربتي
ترقع رداء الفصول
تشرع شرفاتها للضياء
مكبلٌ صمتي
مرصوفةٌ آفاقي بالضجر
أمضي في نشوة الألم
حيث يغفو السنديان
يسدل أغصانه
يخفض أجنحته
يلامس صمته ظلي
يبحث عن أمٍ
ضاعت في ظلال القمر

***

يا أمنا
هذي الجراح لم تلتئم
وهذي القبور تشرع
آفاق السفر
لغروب يرش خمر الأرجوان
قلقاً... في صمتنا
لتنحني أوجاعنا
تصافح طهر الطين
تبعث أحلاماً نقية

***

يا أمنا
هذي القروح لن تلتئم
هزي أغصان الروح
أشعلي ركود دمانا
أطلقي احتباس عشقنا

علّمي الخوف أن ينتحر
ما زلنا حفاةً
على أرصفة الغربة
نحصد شوك الهزيمة
***
ضُمي ضعفنا نقوَ
هاجرتنا الحدود
أتوق لربيع المسافة
يزهر جراحاً خضراً
يهزج لطيورٍ شجيةٍ
ويضم مزق القلوب
على أرصفة اللقاء
***
هي الآن
ترتدي ثوب الزفاف
تهدي بنفسجاً...
لأحزاني...
تزرع عناقيد الحرية
بين السنابل
تشرع العشق
للبيلسان
ترقص على لهاث المتعبين
ليغفو بنفسج النجاة
على أرصفة الذاكرة
وتغفو قوارب الرحيل

وأبناؤك يغرقون
في احتضار... السفر
***
مدي يدك البيضاء
لأطفالٍ
يتوقون لحلوى مستحيلة
برغيفٍ أسمر
فالعيد تقيده الدموع
والشفاهُ قريحةٌ
فتقي براعم أحلامنا
ربيعاً وثورة أقحوان
وغنّي أنشودة الرجوع
***
كفكف الفجر دمعه
ورحل.....
والشمس تهذي
تلهب جُنوبنا
ليستعِرَ فينا الجنَوب....
إلام البكاء يا قيس؟!!
ليلاك ما زالت تجيلُ البصر
ليس إلا طللاً... إثر طلل
وعنترٌ ما زال لاهثاً
يبحث عن سيفٍ
وعبلاه تحتضر
يا أمنا

أطلقي عنان طرحتَك
تضم بياض القلوب
تنثر ألوان الرجاء
يشتعل الدمع ورداً
***
هي الآن.....
تهدي للصبر أقحوانة
تسامر وجع التائهين
ترش تراباً
في وجوه النائمين...
ليهطل شوق السنابل
حنينَ طفلٍ
وغضباً أخضر
على أهازيج الصبر
صحا صمتي
ألماً ... ونشيداً
لشفاه ترتوي ظمأً الحنين
فيبتسم في عينيّ
وطنٌ أخضر
***
يا أمنا...
هذي الجراح ستلتئم
عطري دمنا
بشذاك المعتق
ردي لنا نخوه التراب

نحن في رحاب قدسك
أطفالُ...
لا نعرف الكَبر....
مُدي طُرحتَك البيضاء
نخفي جبننا
واشعلي فينا الجمر
***
يا غربة اللقاء
كيف ننشد معاً؟
ترنيمة للبقاء
كيف نمد الأكف بيضاء
فيطير الحمام ويصفق؟
وعلميني...
أعانق الصبر في صمتي
فالراحلون غادروا
فرحي...
علميني أسامر وحدتي
إلى حدود الفجر
أمضي
وأمضي
لنخوة الطين
وترنيمة الحجر
***

❐❐❐

جمرات اليباب

شعر : جودي العربيد- سورية

عرّشي في القلب، أحرقت الستارا
وانتشى البلبلُ في الصدر وطارا

خافقاً أسكره لحظُ فتونٍ
عند إشراقٍ تماهى فاستجارا

ومضى في زورقِ العمر خليّاً
تاركاً أوجاعَه السّودَ حيارى

يترعُ الكأسَ التي تاقَ إليها
بعد أنْ أمستْ دواءً لا اختيارا

ويغنّي مُرْسلَ الأنّاتِ حرّى
مثلَ مَنْ يشكو إلى الرمضاءِ نارا

يا ملاكَ السّحرِ أحييتَ طقوساً
في حياتي منذُ سرّحت الإزارا

كيف أرجعتَ على القفرِ عهوداً
وجعلتَ الليلَ في عمري نهارا؟

كيف بدّلتَ يبابي حقلَ فُلٍّ
ياسمينٍ أخذَ الدنيا انبهارا؟

وأتتْ أسرابُنا رفَّ زهورٍ
تُمرع القفرَ، فما أحلى القفارا!

شاقَها الليلُ فقد هلَّ ربيعٌ
يبعثُ الأشهبَ أو يُلقي البِذارا

مُستهاماً في أصيلٍ راحَ يغزو
فوق صمتِ الدربِ أحلاماً كبارا

فأراها في يدي قنديلَ وَجْدٍ
يبعثُ النُّعمى حنيناً ما توارى

وبهاءً لمحيّاك ورودٌ صاغَها قلبي فُتوناً واستعارا

****

يا صلاةَ الناي في محراب روحي وهبوبَ الفجرِ في وجْهِ العذارى
راقَك السّروُ دلالاً، ولزنديك هفا البحرُ بأمواجٍ سُكارى
ونأى الريمُ بأحلام البوادي إذ رأى آياتهِ أضحتْ غيارى
فارهفي القلبَ لشجو البلبلِ الشاكي تَرَي في دمِهِ يشكوا الأُوارا
فإذا ما أسمعَ الدنَّ ندائي فأجيبيه، وهل ننسى الجرارا؟
كيف ننساها وإنْ غامتْ عهودٌ قد غدا بارقُها الأبهى مزارا؟
فَثِبِي فوقَ سنّي القفرِ هيّا ودُخاناً ورحيلاً وانكسارا
وامرحي في مسرحٍ عانى لهيباً ودُخاناً ورحيلاً وانكسارا
أنتِ مَنْ أهدى لأحزاني جناحاً فغدا قلبي لعينيكِ هزارا
كلَّما غنّى كنارٌ كان صوتي وبه أنفخُ في اللحنِ الجمارا
فسأبقى ناطراً نجمةَ ليلي أعصرُ الأوقات للصبح اعتصارا
علّني ألقى على الدهر ربيعاً يملأُ الأرضَ وروداً واخضرارا

****

❑❑❑

ســـــــــــــــــلامٌ عليـــــــــــــــك
مرثيةٌ إلى رجلٍ غريبٍ...!

شعر : عبد الحليم أبو عليا- فلسطين

سلامٌ عليكَ ..
وأنتَ تغادرُ هذا الوجودَ
وتتركُ الرملَ للعاصفةْ
وتمضي..
كأنّك ما كنتَ فينا
جموحاً.. طموحاً
يداً نازفهْ..!
سلامٌ عليكَ.. تشّظى نثاراً،
دماراً،
وتغربُ في لحظةٍ خاطفهْ.
سلامٌ على رايةٍ للرحيلِ.
على دمعةٍ فوقَ خدِّ النخيلِ
سلامٌ على وجعٍ في الجليلِ.
سلامٌ على الحسرةِ الجارفهْ.
***

وتغفو قليلاً
لتبعد عنّا .. لتبقى جميلاً
وأنتَ تقيءُ حيادَ المدينهْ.
وتلقي زنازينها للرياحِ.
وتغدو الشّذى في اغترابِ السفينهْ
وتغدو ندىً فوقَ عشب التلالِ.
وتغدو نخيلاً رشيقَ الظلالِ.
وتغدو وعوداً في أكفّ الغمام،
وتنمو جميلاً في جفون الأقاحِ.
وتغفو قليلاً..
وتهربُ من غصّةِ الذكرياتِ،
وتُلقي بوجهكَ فوقَ الصحارى
مُكبَّاً على حزنٍ لا يرينُ.
حزيناً كأحلامك الراعفهْ.
تسيرُ إلى عالمٍ من يديكَ،
ومن دمعِ أمك،

تغفو
لعلّكَ في سكرةِ الموتِ تصحو
وتنسى قليلاً..
وتمشي كما كنتَ يوماً
خفيفاً..
تلملمُ قلبكَ منّا وتمضي
كما الماء تمضي
شفيفاً .. شفيفاً.
***
تخّبُ لتقفزَ فوقَ الحدودِ
وتمضي إليكَ
فهل كنتَ تدري بتلك النهايةْ.
أم الحربُ ألقتْ بأوزارها.
وسُدتْ بوجهك كلُّ الدروبِ
"تحاولُ جهداً.."
وكمْ قد وئدتَ، وكم قد طعنتَ.. وكم قد صلبتَ
وقمتَ تحاربُ في كلِّ ساحْ
وأخنتْ على الروحِ سودُ الليالي.
***
سلامٌ على وجعِ الزنبقاتِ
سلامٌ عليك.. ليومِ المماتْ
تفيءُ إلى روحكَ الآن
حزناً وشوقاً
وتبحثُ في الأفقِ عن ساعديكْ
سلامٌ على جثةٍ للشظايا
سلامٌ على دمعةٍ في الحكايا
سلامٌ عليكْ.
***
ولم يبقَ منك سوى بعض نبضٍ
سوى بعض حزنٍ
سوى بعضِ رفض
وهذا الفتاتْ
تودِّعُ بالصمتِ تلك الغزالةْ
وتمضي لتغفو بكهفِ العدمْ
ترجّلتَ يا سيّدَ الكبرياءْ.
وكم رحتَ تطرقُ أبوابَها
وكم سمّرتك كلابُ المنافي
فوسدّتَ رأسك رملَ الطريقِ
ورحتَ تنادمُ أعشابها
توجّدُ في غصّةٍ،
يا غريبُ..!
وكيفَ تفرُّ من الذكرياتْ؟!
وأنتَ الشهيدُ وأنت الحبيبُ.
وعنوانك القهرُ والنازلاتْ..!
***
وتلقي بشعرك للعابرينْ
وللمارقينَ، وفوقَ الصقيعِ
على الأرصفةْ
وتبكي انكسارك في الليلِ وحدك
وتبكيكَ أحلامكَ النازفةْ

وتبكي على الإخوةِ الراحلينَ
ومن غيّبتهم قبورُ المنافي
وتمضي...
وقد كنتَ آخر المؤمنين بوعدِ الصحارى
وها أنتَ تمضي
وحيداً.. وحيداً
تفيءُ إلى ظلِّ خيمةٍ في العراءِ
وقد مّرغتكَ وحولُ المراحلْ
وأهدتكَ سيفاً بلا كبرياء
فرحتَ تغيبُ، بعيداً.. بعيداً.
تغيبُ، ولمّا تُتمّ القصيدةْ
ويغتالكَ الوجدُ قبلَ الوصولِ،
يعزّيكَ بلّغتَ تلك الرسالةْ
وتغربُ في لحظةٍ خاطفةْ
سلامٌ على النبضةِ الخائفةْ
سلامٌ عليك
ويكفيك وقعتَ حبّاً بدمْ
وتمضي غريباً، كما جئت يوماً
تودّعُ بالزّهدِ هذي الحياةْ
فمن ذا سيحمل هذا الرفاتْ
سلامٌ على رحلةٍ للدماءْ
سلامٌ على رحلةٍ للشقاءْ
عليك وقد راودتكَ الأغاني
عليكَ وقد بعثرتكَ الأماني
وإنْ أنتَ إلاّ قليلاً وتغدو
تراباً...
وشيئاً من الذكرياتْ
سلامٌ عليك بهذا المماتْ
سلامٌ إلى أنْ تنهضَ الريحُ يوماً.. وتكسرَ
الروحُ ذاك السباتْ
إلى أنْ نفيءَ إلى رشدنا.
ونمضي جميعاً... جميعاً
إليك
سلامٌ
سلامٌ
سلامٌ عليك

❒❒❒

لأنك تشبهين القصيدة

نص : حسين عبد الكريم- سورية

لك مثلما للرِّيح: غيمٌ في الأعالي
عيناك حكيُ غمامة،
أهدابها عشب التلال.
تأتين باب الصحو
مثل قصيدة مطرية:
في كل حرف غابةٌ
مبتلةُ الشهقات..
حسناء اخضلال.
وإذا أردت قوافيا
ممشوقةً.. كجنونِ قامتِك..
استفاق الوجدُ في صبح
الفواتح
والخواتيم الشريدة..
وانتخت في عرس
شدو الشعر
أنغامُ الدلال

***

في شدو صوتك
نهدة سكرى... رغيدة...
حين يصحو الشوق
في ليلات حسنك
تشتعلين... أغنية... عتيدهْ...
تتجددين كلوحة الفجر الجديدهْ
في كل سفحٍ، من جبال العمر..
ألقاك الوحيدهْ...
وأتوه في آفاقك النشوى
. وحيداً .
مثل آلام القصيدة...
كبلابلٍ قد هزها
غصن المطر...
فيهيمُ في ألحانها،
بوحٌ رشيقٌ
ليس يدركُه الوترْ...

***

كقصيدة تختالُ في
وجد المحبِّ الشاعر
عنوانُها فيض الهوى..
وشطورُها جمرٌ غويٌّ هطلُه..

وشراعُ مغناها النوى...
وسقيٌّ نبع حروفها
عطشانُ يُظميه الجوى
***
كقصيدة عيناك كلُّ كلامها
أنواؤها كتنهد المشتاق،
يحرس نوءها..
لا بحر يحضنُ موجكِ العاتي
كمثلي:
أطلقتُ من قيدِ اليباس
سواقياً ملتاعةً
وقتلت في صوت الجداول
بُحَّةَ الرجزِ الخؤون..
أنا مبحر في موجك الصَّخاب..
صيفي من جنون.
***
كالحور تبنين العروش
العالية...
بين النسائم
وأظلُّ في حارات ليلك
عاشقاً سهران
قنديلي الصبابهْ...
وأظلُّ مثلَ البرقِ
تركض في جوانحه سحابهْ
***
أشعلتني . يا حلم نار القلب .
مثل هواجرٍ هيمى...

تسائل عن أماني ظلها
شغف الربابة..
ولقد أتيت إلى شتائك
مثقلاً شوقاً
وغيمة عاشق
قد دام فصلُ حنينه وبروقِه...
وتفاصحت، في كلِّ همسة
نبعهِ وحقولهِ،
لغةُ الغيومِ المستطابهْ...
وسقيتِ نهرَ العُمْرِ
من أعراس حُسْنِكِ
نهلةً نشوى...
وأفنيتِ الرتابهْ:
لم تتركي ريحاً بلا عَصْفٍ...
ولا غيماً بلا هطلٍ...
ولا وعداً بلا خوف...
ولا سهلاً بلا زهرٍ...
ولا عزفاً بلا رجع...
ولا موالَ راعيةٍ بلا فرح النداءات
المجابهْ..
يا حلوةَ الأشواق
واللفتات
والسقيا
كأنفاس الغرابة!.

عالم القصة

فردة حذاء

قصة : باسم عبدو- سورية

زقزقتِ الأرضُ تحتَ قدميْهِ، وهو يبحثُ عن ابنِهِ في المدينةِ، فمنذُ عقدٍ توجَّه الطالبُ الثانوي "حميد" إلى المدرسةِ ولم يَعُدْ!. وبَعد ذلكَ التاريخِ كان الرّجلُ يخرجُ صباحاً من بيتِهِ. يدفعُ عربةَ الخُضارِ أمامَهُ، يتجوَّلُ بائعاً في هامشِ المدينةِ، لتأمينِ رزقِ عيالِهِ.

وعندَ الظهيرةِ يركُنُها إلى جانبِ جدارٍ مُهدَّمٍ قريبٍ من المدرسةِ، يراقبُ خروجَ الطلاَّبِ... يتفحَّصُ وجوهَهُم، ويُصغي إلى ثرثراتِهِم، لعلَّ حميداً يفاجئُهُ بقامتِهِ وابتسامتِهِ، وشعرِهِ المرتدِّ إلى الوراءِ، لكنَّهُ يعودُ أكثرَ كآبة، وتظلُّ الخيبةُ تتسرَّبُ، متسلّلةً، تندسُّ، تُلملمُ ذرَّاتِها ومفرداتِها، تحتَ عباءَةِ حُزْنِهِ.

كيفَ خرجَ حميدٌ صباحَ اليومِ ولم يَعُدْ؟ سؤالٌ ظلَّ يتخنْدَقُ متخشّباً، وكلَّما ازدادَ خشونةً، يزدادُ أبو حميدٍ حِقْداً.. يثورُ.. يغضبُ.. يتحوَّلُ إلى حجرِ صُوَّانٍ. لم يقدرْ أن يُحرِّكَ صمَّامَ الصَّمتِ، خوفاً من أن يُفلتَ، ويودي به إلى الترحيلِ أو السَّجنِ والقبرِ!.

لم تنفعِ الأسئلةُ كلها، والإرشاداتُ المموَّهة، وطرائقِ البحثِ، والمخططاتِ، والمشوراتِ، والعيّنات العشوائيةِ من كلامِ النَّاسِ، ووصلَ الأمرُ بمديرِ المدرسةِ إلى تهديدِهِ، وطردِهِ، فاستكان الكهلُ.

وانتابَه شعورٌ بأنَّ حياتَه غيرُ آمنةٍ، وبقاءَهُ غيرُ مُجدٍ، وكلَّما حاولَ أن يطرقَ أبوابَ الجهاتِ المختصةِ، والمعارفِ والأصدقاءِ، لتذليلِ الصعوباتِ، يعودُ بخفيّ حُنَيْن، خاوياً مُحمَّلاً بفائضِ الألمِ تتلمَّسُ ذاكرتُهُ ملابسَ ابنِهِ، تَسْتَشْرِفُ ألوانَها. يُقلِّبُ دفاترَه وكُتبَهُ.. تبدو زوجُهُ أكبرَ من عمرِها بسنين. لا تتخلَّى ثيابُها السُّودُ عن جسدِها. يَغْرُزُ الوَهنُ المُبكّرُ أشواكَهُ في قلبِها وذاكرتِها تقولُ مُسْتاءةً: ليسَ باليدِ حيلةٌ.. تضربُ كَفَّاً بكفٍّ، وتسبحُ دموعُها فوق خَدَّيها.

كيفَ يحتالُ الزوجانِ على الزمنِ، والأيَّامُ تمرُّ بصعوبةٍ، والشَّمسُ تتأخرُ في شروقِها وغروبِها؟

وأصبحَ البحثُ عن حميدٍ، طقوساً يوميةً، كَمَنْ يبحثُ عن إبرةٍ في نهرِ الفرات، أو في أهوارِ الجنوب.

وتكرّرتِ الأسئلةُ والحكاياتُ والأقاويلُ والاتّهاماتُ.. وتحنَّطتْ الأجوبةُ، ولم يتجرَّأْ أحدٌ من أصدقاءِ حميد في المدرسةِ، أن يهمسَ بكلمةٍ، لكنَّ المرشدَ الاجتماعيَّ، اقتحمَ المنزلَ في ليلٍ حالكٍ، خوفاً من العسسِ، وأفشى السّرَّ لأبي حميدٍ، وتركَهُ يتخبّطُ مرتبكاً، وهو يعلمُ أنَّ ابنَهُ، لا يعرفُ سوى المدرسةِ والبيتِ، وكُرَةِ القدم. ولن تنسحبَ الظنونُ بسهولةٍ، وهو أكثرُ العارفينَ أنَّ الكلمةَ في غيرِ مكانِها، تُعطي أكثرَ من معنى، وأكثرَ من احتمال، ستقودُه إلى الهاويةِ.

ارتابَ الرَّجلُ، خافَ أن يبوحَ لزوجِهِ بما هَمسَ المرشدُ في أُذنِه. تأمَّلَ الوجوهَ. رضخَ للأمرِ، واعترفَ في

نفسِهِ، إنَّ زوجَه مُحقَّةٌ في إلحاحِها، وما عليهِ إلاَّ أن يعترفَ لها!.

تجرَّأَ وقالَ: إنَّ حميداً في المعتقلِ، فلا تقلقي! ورُغمَ الاعترافِ، ظلَّ الخبرُ غائماً، مترجرجاً، يظهرُ ويغيبُ على شاشةِ الأملِ. وبرزَ السُّؤالُ: ألا يمكنُ أن تُوجَّهَ أصابعُ الاتّهامِ إليه، وهو المسؤولُ عن تلقينِ ابنِهِ جملةً غيرَ مفيدة؟

أقعدَهُ المرضُ.. غدا نزيلَ الفراشِ عاماً كاملاً، يستمعُ إلى الراديو، وأَهملَ الشَّاشةَ الصغيرةَ كغيرِهِ من العراقيين، لكنَّهُ يضطرُّ أحياناً مُرْغماً لمعرفةِ بعضِ القراراتِ والتقاريرِ الإخباريةِ عن الحصارِ، والنفطِ، مُقابلَ الغذاءِ والدَّواءِ. تتّسعُ ابتسامتُهُ إذا كانت الحِصَّةُ التموينيةُ كاملةً، تضمرُ عندما تكونُ ناقصةً!. يكتفي بما يراهُ، ويسمعُه.. يُطلِقُ رصاصةَ الرَّحمةِ على أَيَّامِ الستينياتِ، وانتفاضةِ الجنوبِ، وقَبْلَها ثورةِ "تموز". أَرْشَفَ فَرَحهُ المُسْتقدمَ..

كان يقول: تحوَّلتْ كلُّها إلى دفاترَ منسيّةٍ... أصبحتِ الذكرياتُ عتيقةً. ويطلبُ من زوجِهِ، وهو في لحظةِ تفاؤلٍ، أن تُحضرَ له وسادتينِ ليسندَ ظهرَهُ، ثمَّ يسحبُ منشوراً سرّياً من تحتِ الفراشِ، كانَ ابنُ أختهِ قد سرَقَهُ من الأرشيف دون عِلمِ رئيسهِ، وبدلاً من أن يُعيدَهُ في اليومِ التالي، تركَهُ يتنقَّلُ بين الأصدقاءِ حتى كادَ يتلف.

سارتِ الحياةُ من سيّءٍ إلى أسوأَ.. أُغلِقتْ منافذُ الضوءِ في وجهِهِ "وضع الحُزنَ في الجرَّة"، وتعايشَ مع حالةِ الفَقْدِ، وهو الذي يَدَّعي أنَّه كان مثالاً للصّبرِ في عهودِ المطاردةِ، وكان يعرفُ الطَّريقَ جيّداً إلى الأهوارِ، ويختبئُ هناكَ شهوراً، ورُبَّما أكثر... يعرفُ ملجأَهُ في كوخِ القصبِ، وقُفَّتِهِ، وصَنَّارَتِهِ، فتحوَّلَ من بائعِ خُضارٍ، إلى صيَّادِ سمكٍ ماهرٍ، وأصبحَ له أصدقاءُ في سوقِ البصرةِ.. وعندما تَحْدُثُ انفراجاتُ في تلك الأيَّامِ، وهي نادرةٌ، يزورُ عائلتَهُ لفترةٍ قصيرةٍ.

وفي زيارتِهِ الأخيرة، سألتهُ زوجُهُ: هل تتذكَّرُ لونَ القميصِ الذي لبسه حميدٌ، وأنتَ الذي اخترتَ لونَهُ آنذاك؟

قال أبو حميد، وهو يمجُّ سيجارتَهُ: أعرفُ لونَهُ... تفقَّدي ثيابَهُ وستعرفينَ!...

أين تسرحينَ يا امرأة؟ نحن في وادٍ وأنتِ في وادٍ آخر!

تهجمُ المرأةُ على ثيابِ ابنِها المعلَّقةِ، تخطفُ قطعةً منها، وتعودُ مُحمَّلةً بالدموعِ. وعلى مشارفِ وادي الحُزنِ العميقِ، يتقابلُ الزوجان.

عندما حصلَ الخرابُ، وتكسَّرتْ سلالمُ المجدِ، هبطَ مَنْ صَعَد، وكرَّ شريطٌ طويلٌ يختزلُ وحشيّةَ الماضي، ووُحْشَةَ القادمِ، إلاَّ أنَّه تجرَّأَ وخرجَ إلى الشَّارعِ، تبحثُ عيناهُ عن قميصِ حميد. انطلقَ مع النَّاس، وغابتِ الأسئلةُ، وبقي الخوفُ معشّشاً..

تذكَّر أنَّ المُرشدَ قال له: إنَّ ابنَك عندما رسمَ وردةً حمراءَ على السُّبُّورةِ، أخرجَهُ المدرّسُ من الصَّفِ، لكنَّ المديرَ سلَّمَهُ إلى فَرْعِ أمنِ الطلاَّب.

كان يعرفُ مصيرَ ابنِهِ، ويحاولُ إسقاطَ هذهِ الأفكارِ من رأسِهِ، ومِنْ حساباتِهِ، وفشلتَ كلُّ الأوراقِ والرهاناتِ!

هل وردةٌ حمراءُ.. صمَّاءُ، بلا رائحةٍ، تُنهي حياتَه إلى الأبد؟ ألا يكذبُ المرشدُ؟

هل قتلَهُ الجُبناءُ، وألقَوْهُ جُثَّةً في حُفرةٍ ما؟.

ما أكثرَ الوردَ الأحمرَ في الوطن، وما أصعبَ رسمَهُ على الورقِ والجدران، فهو يملأُ حدائقَ "المنصور" و "بابل". لماذا لم يخطِفوا عمَّالَ الحدائقِ الذين يغرسون البذورَ، ويرشُّونها بالماءِ؟ لماذا لم يمنعوا تقديمَ طاقاتِ الزُّهورِ للمسؤولينَ والزائرينَ والمرضى والأمواتِ؟ ولماذا عندما يرسمُ حميدٌ وردةً، بدونِ لسانٍ، وبأسنانٍ حليبية، يختفي أثره؟

يهمِسُ أبو حميدٍ، وهو يتلفَّتُ حولَهُ: إنَّ وردةً حمراءَ في هذا الزمنِ أشدُّ خطراً من قُنْبلةٍ ذكية!؟...

شعرتِ الشَّمسُ وهي تلفحُ وَجْههُ في هذا الصَّباحِ بالحزنِ، فدفنتْ رأسَها، واحمرّتْ وجنتاها تحتَ غيومِ الحرائقِ.. كشفتْ للنَّاسِ عنِ الأسرارِ المخبَّأةِ منذُ عقودٍ في الأقبيةِ.

الأزهارُ في ذبولٍ واحتضار. رائحةُ الموتِ في كلِّ مكانٍ. المقاعدُ في حدائقِ المنطقةِ الخضراءِ خاليةٌ من الزوَّارِ والعُشَّاقِ، إلاَّ من الطيورِ الهاربةِ من شرِّ القذائفِ.

تكرّرتِ المشاويرُ، والأسئلةُ، وكرَّتِ الأيَّامُ، وخرجَ النَّاسُ من بيوتِهم يبحثونَ عن المفقودينَ والأمواتِ والأسماءِ والقوائمِ والأرقامِ.

حاولَ أبو حميدٍ في لُجَّةِ الازدحامِ أن يقرأَ رقمَ ابنِهِ، أو اسمِهِ، فلم ينجحْ.. تحمَّلَ الدَّفعَ واللَّطَمَ، والصُّراخَ والنّحيبَ.. ولم يُحقّقِ النَّصرَ في معركةِ الألمِ.. فشلَ مراتٍ ومراتٍ، وهو الكهلُ، تُثْقِلُه الشيخوخةُ المُبكِّرةُ. كادَ أن يُسجَّى على الأرضِ، وتطحنُهُ الأقدامُ، لكنَّه حقّقَ النَّجاحَ بعد جُهدٍ وعرقٍ ولهاثٍ، وكأنَّ حريقاً التَهمَ صبرَهُ، فمسَحَ عرقَه اللزِّجَ... بكى بمرارةٍ، وعادَ يزفُّ الخبرَ لزوجِهِ...

الآن تأكَّدَ أنَّ "حميداً الخليليَّ" في إحدى المقابرِ الجماعيَّةِ قُربَ المدينة...

وقبلَ أذانِ الفجرِ اتَّجهَ الزوجانِ إلى المقبرةِ، وبدأا يبحثانِ، ويفتّشانِ في الحُفر المطمورة.. كان الرقمُ الذي يحملُه في انتظارهما!

توزَّعَ الحفَّارونَ والباحثونَ والمتبرّعونَ والمنقبّونَ عن رُفاةِ القتلى... حاولوا لملمةَ العظامِ السليمةِ والمكسّرةِ والمطحونةِ، بينما كانَ الأهالي يبحثونَ عن أحبّائِهِمْ، يتعفّرونَ بالترابِ، وغُبارِ الموتِ والفَقْدِ، ويعترفونَ أنَّهم ودَّعوا الصَّبرَ، وملوا سياسةَ القهرِ، فقرؤوا الفاتحةَ، وهم يقفونَ أمامَ الأرقامِ والجُثثِ والجماجمِ.

تماهى الحزنُ مع الفرحِ، والموتُ مع الآخرةِ. وبسرورٍ وجدوا عظاماً وثياباً ودماءً وأرواحاً، ممزوجةً بالترابِ والرملِ... وجدوا ثقوباً في الجماجمِ وقيوداً في الأيدي، وعظاماً مطحونةً وألسنةً مقطوعةً، وحبالاً، وأنوفاً مجدوعةً.. ولم يحصلْ أحدٌ منهم على بؤبؤٍ واحدٍ، أو ظُفْرٍ سليمٍ!

وكلَّما تجمَّعت كَوْمةُ عظامٍ، تخاطفها الأهلُ... فتَّشوا فيها عن رائحةِ الأحباءِ، وعن آثارِ العرقِ والدمِ والثياب.

قرفَصَ الزوجانِ. قلّبا عشراتِ الأذرعِ والأصابعِ والجماجمِ والأيدي المحزوزةِ بالبلطاتِ. وعند الظهيرةِ تعبا، وفقدا الأملَ بالعثورِ على أيِّ أثرٍ لحميدٍ.. تصوَّرا أنَّهما سيعودانِ خائبينِ، لكنَّهما كانا يُجاهدانِ، ولا يُجاهرانِ بالأملِ، وكلَّما مرَّا على حُفرةٍ، يتذكَّران أنَّهما قرأا أرقاماً مختلفة. وأمام حُفْرةٍ أخيرةٍ، هتفَ أبو حميد، وهو يقفُ تحت شجرةٍ عاريةٍ.. تيقَّنَ أنَّ العظامَ التي بينَ يديهِ هي عظامُ حميد، تلعثمتْ مفرداتُهُ، قلَّبَ ساقاً وقدماً، لكنَّ زوجَه لم تُصدّقْه وهو يرفعُ الحُزامَ الجلدي، وداهمتها الشّكوكُ.. قالت: ذراعه أطول، ولا يملِكُ حِزاماً جلدياً، واختلفَ الزوجانِ، كادا أن يتشاجرا، لكنَّهما سَرْعانَ ما عادا إلى الصَّفاءِ، فتبادلا العظامَ والأطرافَ!

مدَّ أبو حميد يدَه إلى جيبِ بنطالِ "جينزٍ" مُهترئٍ، أخرجَ نصفَ دينارٍ مُلوّثٍ بالدماء، ومن الجيب الأخرى أسناناً مقلوعةً بالكمَّاشةِ، وبقايا شَعْرٍ جافٍّ.. تذكَّر أنَّه في ذلك الصَّباح أعطى ابنهُ نصفَ دينارٍ أُجرةَ الطَّريق... صرختْ الزوجةُ، وهي تسحبُ فَرْدَةَ حذائِهِ من الترابِ فاحتضنتها، وبدأا يقبلانها، ويغسلانها بالدموع!.

□□□

كفُّ العفْريت

قصة: علي ديبة- سورية

أمضى شهوراً يسأل نفسه: ماذا سيفعل بعد أن تفرغ يده من وفر خبأه لمثل هذه الأيام الصعبة؟ سنواتٌ أسلمتْ روحه وجسده لبحر من العرق والتعب والضنك، أمضاها حالماً بمنزل دافئ يأوي إليه، علّه ينسى بين حيطانه بؤس أيامه، وشقاءً يسرق من جداول عمره قطراته العذبة، ولا يترك في أكوابه سوى عكر، يضيف إلى عطشه مذاقاً يتشابه مع الخراب.

أغمض عينيه، أخفى رأسه تحت الوسادة، قرأ على جدران تلك العتمة أجوبة لأسئلة لا تبارح خلده، استبعد مساعدة تنقذه من عسر يدفع به إلى هاوية العوز والحاجة. أخوه في حال لا يختلف عن حاله، الأقرباء ليسوا أقرباء في زمن اللهاث على مضمار من الجشع والطمع. تفَّ من فمه، ترحَّم على أيام كانت العائلة فيها تشد أزر أبنائها، فلا تقبل ضيماً يلحق بها. تخيل نفسه يقول لهم متوعداً: سوف أمشي في الشوارع، وأجلس على الأرصفة ماداً يدي لكل عابر سبيل.. وتخيلهم يلوون أعناقهم فراراً من المكتوب على جباههم وبين عيونهم.

وضع وجهه بين راحتيه وأجهش في بكاء مرير.. ثمّة صوت شقَّ طريقه في باطن تلك العتمة، بكى معه رثاءً لحاله، تحدث إليه حديثاً بدا من غير نهاية: لا تلعن الأيام، لا تشكو من غدر الزمان، الحياة ما زالت تنبسط تحت قدميك، ها هي حقولها نضرة، وثمارها يانعة، وأنت ربان على مركب أقوى من رياح الخوف والوهم.. ما تظنه صعباً ومهيناً تراه بعد حين سهلاً وبسيطاً وربما تافهاً، تريث قليلاً، انتظر ألفة تأتيك على راحلة من رضائك، وسترى كم أنت على خطأ الآن.. لا بد أن الأمر سيكون في البداية صعباً وقاسياً، وهذا إحساس طبيعي يرافقنا مع كل مجهول نقترب منه، أو يقترب منا... ما تفكر به هو مجرد مهنة من المهن التي تراها ولا تعرف خفايا مسالكها، لكنك سوف تتعلم وتكتشف أسرارها ما إن تمشي أول خطوة على دروبها.. سوف تتردد، وتشعر بالحياء، وقد تمدُّ يدك وأنت محني الرأس فراراً بملامح وجهك، وكأني بك تختار الأحياء النائية، وتتجنب الشوارع المكتظة هرباً من أقربائك وسواهم من المعارف والأصحاب، مع هذا وغيره سوف يجد الدرهم طريقه إلى راحتك، وتعود إلى دارك لتستمتَّع بذاك الرنين.

مرة أخرى تفَّ من فمه شاتماً: الله يلعنك يا إبليس..

على مطيَّة من عمر الذكريات، حملت إليه أذنه صوت رئيس الورشة، تخيله واقفاً على الرصيف، يدخن سيجاراً فاخراً، يشحذ همم عماله بين الحين والحين صارخاً: أسرعوا يا شباب، إذا أفرغتم هذه الشاحنة قبل ساعة، سوف تفرغون شاحنة الحاج أحمد، أنتم تعلمون كم هو كريم هذا الحاج، سيضاعف أجوركم إن أنتم أفرغتم شاحنته قبل الوقت المعلوم، اخترق صوت رئيس الورشة صيوان أذنه: حُسين، شد الهمة يا حُسين، تعرّق كثيراً، التعرّق مفيد، سوف تلين عروقك المتيبسة. تنهد حُسين متألماً، عادت إليه لحظة لم يحسب لها حساباً، لحظة غادرة أسدلتْ ستارها الأسود على

بصره ورمتْ به من أعلى الشاحنة. احتلّت تلك اللحظة المساحة الباقية من رأسه المهتز، تمنى لو أنه فارق الحياة ولفظ أنفاسه على حافة ذلك الرصيف، ولم يرَ نفسه على هذا الحال.

مدّ حُسين يده ببطء إلى رأسه، تحس بأصابعه صدعاً توضع بين عظام جمجمته، قال لنفسه: صحيح أن الرأس هو كل شيء بالنسبة للجسم؟ لا يدي تألمتْ ولا قدمي كُسِرتْ؟ والطبيب شاب طيب وفهيم قال لي: لا أدري كيف أشرح لك الأمر، ببساطة هناك تلافيف صغيرة في دماغ رأسك عُطِبتْ وأتْلفتْ شيئاً ما في مراكز الحركة والتوافق، ربما احتجت إلى معالجة فيزيائية. تنهد حسين بعمق، أرسل زفرة ضجرة حملت معها رماداً تناثر على جانبي منفضة مليئة بأعقاب سجائره، ثمّ تساءل قائلاً: تلافيف صغيرة وفعلت بي ما فعلت! ماذا يحصل لو أن حافة الرصيف فتحت صدغي ونالت من التلافيف الكبيرة؟ بعد قليل من التفكير، مد يده تحت فراش يتمدد عليه، أخرج كل الباقي من وفره، تفَّ من فمه ثالثه على الفيزياء تأسف، عض أصابعه ندماً، بدا وكأنه يخاطب تلك الوريقات النقدية، قال: نصف وفري ذهب إلى جيب المعالج الفيزيائي، كان لا يقبل بأقل من ورقة كبيرة من فئة أم الطربوش، بعد كل جلسة لا يساوي زمنها زمناً كنت أحتاجه لنقل خمسة أكياس على ظهري، وليته أفلحَ في شيء! كنت بين يديه مثل اللعبة، تمدد يا حُسين، أقلب يا حُسين، أحنِ ظهرك يا حُسين، ثمّ يمسك بيدي ورجلي، يحركهما صعوداً ونزولاً، إلى الأمام والخلف، وبعدها يترك عمله هذا بيد زوجتي، بينما يحتسي كوباً من الشاي قبل أن يضع في جيبه الورقة اللعينة أم الطربوش. ابتسم حُسين ابتسامة لا تنتمي إلى جنس من الابتسامات، كانت من غير هوية أو صفة، لا هي عريضة، ولا صفراء أو ذابلة، ابتسمها في سرِّه، ترك أغصانها تهتز خلف أفق من رغائبه. قال لنفسه مداعباً: أقسم بالله. بكسر الهاء. ألف قسم ويمين، زوجتي خديجة أحاطت بعلم هذه المعالجة وأتقنت كلَّ فنونها، وأظنها تفوقت على مدربها، عندما تدلك لي أطرافي أشعر بقليل من التحس، يدها ناعمة، حنونة، تمرر أصابعها تمريراً رشيقاً فوق جلدي، على خلاف ما كانت عليه أصابع ذلك الطبيب، كنت أحس بأظافره تأكل من لحمي، وتفتح فيه جوراً تصل في عمقها إلى ضلوعي. ثمّ انزاحتْ مداعبته تلك وغمرتْ مساحة من أمنياته، قال: ربما عمِلَتْ مستقبلاً في عيادة من هذه العيادات؟ ولعلها في زمن لا حق تفتح عيادة مستقلة لنفسها؟ ثمّ تذكّر أن زوجته خديجة لا تجيد القراءة، ولا تحسن الكتابة...

بعد أيام من إصابته اللعينة، زاره لفيف من الأقران والأصدقاء، ممن كانوا يعملون معه على ظهر تلك الشاحنة، بعضهم أظهر حزناً، وآخرون تركوا دمعة صامتة تتحجر في مقلهم.. وسواهم ممن انبرى غاضباً، شتم الزمن، ولعن الأيام التي تترك حياة أمثالهم على كف عفريت. طلبوا إليه جميعاً، ألحوا وأصروا في طلبهم، أن يستشير محامياً، ويطالب بتعويضٍ عمّا لحق به. منهم من رأى أن المسؤولية تقع على عاتق صاحب الشاحنة، وغيره قال: صاحب البضاعة هو المسؤول الأول والأخير.. وأحد منهم فقط اجترأ وأتى على سيرة رئيس الورشة قائلاً: رجل ظالم، أجبرك على العمل وأنت مريض، لم يبدِ أسفاً ولا ندماً، بل هو لم يسأل عنك، ولم يهتم لحالٍ صعب كان السبب فيه...

بعد أيام روى حُسين حكايته للمحامي من ألفها إلى يائها، لم يترك شاردة صغيرة إلا وأتى على ذكرها. اتكأ المحامي على مرفقيه، وضع صدغيه بين راحتيه، وصوَّب نظرة ثابتة إلى رجلٍ عرف ضعفه، واضطلع بأحواله. قال دون تردد، أو حذر: سوف أعيد لك كامل حقوقك، وكلُّ مبلغ نحصل عليه، نصفه لي ونصفه لك، ندعي بداية على رئيس الورشة، إنه المسؤول الأول والأخير، ونرى ما يكون من أمره.. سوف تحضر الجلسة الأولى، قد يشفق الحاكم عليك، ويرق قلبه فيسرع في حكمه.

تفَّ حسين من فمه، بعد أكثر من نصف عام، قال له المحامي: لا علاقة لرئيس الورشة بما حصل، جلستُ معه، استمعتُ إليه، رئيس الورشة رجل بريء تماماً، سوف أدعي على صاحب البضاعة، إنه المسؤول الأول والأخير...

أحس الرجل أن جدران غرفته تضيق وتضيق، وأن سقفها ليس مرتفعاً كما كان من قبل، خال نفسه يهرول فراراً من لحدٍ يتشابه مع غرفته. قال لنفسه مشجعاً: التلافيف الكبيرة في رأسي مازالت تعمل، أمّا تلك التلافيف الصغيرة..؟ هز رأسه. تف من فمه شاتماً: منافقون، كاذبون، إذا كانت مشكلتي في رأسي، في تلك التلافيف الصغيرة، فيكف أنتفع من دلكٍ وتفريكٍ في العضد والقدمين..؟! نهض من سريره، توكأ على عصاه، أحنى رأسه أمام مفارق دربه الشائك، ترك بصره يرقب حبات الحصى الصغيرة وهي تتدحرج تحت أقدام أفلت زمامها من يده.

على مضمار صغير من زاوية قصية، ألقت الشمس فوقها بعضاً من ثيابها، ترك نفثاته المتقطعة تتغلغل في مسامات جذع يابس لشجرة عبثت يد الأيام بنسغ حياتها.. امتدت إليه يد، دسَّت بين أصابع راحته ورقة نقدية كاملة. لم يعرْ حُسين الشخص انتباهاً أو التفاته، ولا حتّى نظرة يعبِّر فيها عن شكره وامتنانه لمحسن مدَّ له يد العون والمساعدة، بقي صامتاً إلا من عينين راحتا تبتهلان بانزياحات منكسرة. ثمّة صوت أتاه من فراغ الأفق مخاتلاً: اصمت، لا تتكلم، ربما ظنوا أنك مقطوع اللسان، فتحظى بعطف أكبر. تف من فمه شاتماً: الله يلعنك يا إبليس.. ومضى يتئد باقتراب أكثر من الزحام.

❑❑❑

أحبُّك، يا أبي

قصة: رفعت عطفة- سورية

لم أكن أعرفه حين انتقلتُ إلى الدار الجديدة، التي بنيتها على قدّ الحلم والإمكانيات الماديّة. كان ذلك قبل عشرين سنة. كنتُ أُسلّم عليه، فأرى في عينيه رغبة بالتعارف، بالحديث. وذات مرّة كان يشرب القهوة ويدخّن سيجارة، كما هي عادته دائماً. كان يجلس أمام المنشرة. دعاني. جلستُ. لا أدري عمّا أُحدّثه وهو ينظر في عينيّ. يطلب منّي أن أقولَ شيئاً، أيّ شيء. لكنّ هذا الـ أيّ شيء لم أهتد إليه. لم يكن عندي ما أقوله، فقد كنتُ مشغولاً بتأمين موادّ البناء، التي كان الحصول عليها أصعبُ من قلع الضرس كما يقولون، سألني عن أبي، قلتُ له بخير. قال إنّه لم يعد يراه.

طبعاً لم يكن يستطيع أن يراه، فأبي الذي سرق الزمان ضوء عينيه، لا يستطيع الخروج من البيت إلاّ إذا تبرّع أحد أخوتي أو العم أبو مصطفى بمرافقته. فهو لا يكاد يخرج إلاّ يوم الجمعة إلى الصلاة، وبما أنَّ أبا العبد لا يُصلّي، فهو لا يستطيع رؤيته إلاّ بالمصادفة.

رأيتُ في عينيه دمعةً تطفر، فاستغربتُ، لكّنه لم يترك لاستغرابي مكاناً. قال لي: لا تدري كم أُجلُّ هذا الرجل، الذي هو أبوك. كنتُ في الخامسة عشرة من عمري، حين التقيت به، ولم يكن هذا في مصياف بل في حماه، وكان الوقتُ مساء. لم أكن أعرف أحداً. لم يكن معي فلس واحد. وهل تعلم ماذا يعني أن يكون شخص بعمري آنذاك وليس في جيبه فلس واحد؟ يعني أن العالم وحشة مطلقة، رغم وجود الناس من حولك. كنتُ أعرفه، فقد رأيته كثيراً في دكان مصطفى الخلف وحيدر البيطار. اقتربتُ منه، سلّمتُ عليه، لم أستطع أن أقول له ما بي. لكنّه بادر وسألني: هل أنت بحاجة إلى شيء؟ أيضاً لم أستطع أن أقول له الحقيقة. لكنه لم يكترث بحقيقتي الظاهرية، مدّ يده إلى جيبه وأخرج ليرة مجيدية، هل تعرف ماذا كانت تعني ليرة مجيدية؟ ثروة! خاصّة بالنسبة لطالبٍ، تعني مصروف شهر. لم أبغ أخذها فأجبرني. وعندما عدتُ إلى البلدة، ظننتُ أنه لا بدّ مرّ بوالدي وقال له ذلك، أو أنّه رآني. لكّنني فوجئتُ أنه التقى به أكثر من مرّة ولم يقل له شيئاً. لقد نسيني، أو قُلْ تناساني. هل تدري لماذا؟ فقط لكي لا يسأله هل كان بحاجة إلى شيء. فيُضطر لأن يقول له إنّه ترك لي ليرة مجيدية! نعم يا أحمد هذا هو أبوك. هل تعتقد أنّك تحبّ أباك أكثر منّي؟ عندما عدتُ، استقبلني أبي، مشغولاً عليّ. عرفت عندئذٍ أنّ أباك لم يخبره بشيء.

فذهبت أبحث عنه. كان في القدموس. انتظرتُ عودته بفارغ الصبر. لكنّه لم يأتِ. لا أدري، لماذا تأخّر، فبحثتُ بالحقيقة لأبي. في الزيارة التالية لأهلي وكنتُ قد عدتُ نهائيّاً، بعد أن نجحتُ وأنهيتُ دراستي. فاجأني أبي. قال مستنكراً، كيف تقول لي إنّ أبا محمدّ أدانك ليرة مجيدية؟ قلت له فعلاً أدانني. قال لي إنّ أبي قال له: لو حدث ذلك لقلتُ لك. عرفتُ وقتها أنّ أباك كان أبي. أحبّ أباك، يا أحمد. أبوك أبي. أراد أبي أن يردّ له الدين. فقال له: في الغربة كلّ أبناء من نعرف أبناؤنا، يا أبا محمّد.منذ ذلك الوقت وأنا مدين لأبيك ببنوّتي، يا أحمد.

منذ ذلك اليوم صار أبو العبد صديقي. ليس لأنّه حدّثني عن أبيه، وليس لأنّه قال لي إنّ أبي لم يقبل بأيّ شكل أن يعيد إليه الليرة المجيدية، بل لأنّه قال له: المال، هذا الذي نعمل للحصول عليه ليلاً ونهاراً، يتحوّل عندما نحصل عليه إلى مادّة لسدّ حاجة، أيّة حاجة! وما كان معي سدّ حاجة ابنك. ليس أكثر. من يومها، يا أحمد وكانت السياسة قد بدأت تسري في الناس وانتسبتُ إلى الحزب السوري القوميّ الاجتماعي، وأبوك لا يعرف شيئاً عن هذا، يعرف فقط أنّه في محيطه ومن يعِش في محيطه، محيطُهُ يتكفّل به. أبوك، يا أحمد لم يكن يعرف شيئاً عن السياسة، لكنّه كان بالنسبة إلينا نحن الذين انخرطنا في الأحزاب ما تطمح إليه السياسية.

نعم من يومها أصبح أبو العبد صديقي. وحين انتهيتُ من بناء البيت؛ وكان يراقب بناءه خطوة فخطوة، جاء وأخذا قياس ما يسمى بكشوف الأبواب.

كلُّ أبواب بيتي الآن هي من صنع أبي العبد. وعلى الرغم من أنّها مستعملة، ومن موادّ خفيفة، فأنا لا أبدّلها، لأنّني كلّما فتحتُ واحداً منها، تذكّرتُ أبا العبد، وتذكّرت أبي: طيبة بطيبة. من يستبدل الطيبة مجتمعة بأيّ شيء في العالم؟ لستُ أنا.

بعد أن أصبحنا صديقين. هو أكبر منّي بخمس وعشرين سنة وأنا أصغر من أبي بخمس وخمسين سنة، وجدتُ أنّني أنا، ابن الخمس والستين،وأبي، الذي ارتحل وعمره ثمانون سنة، وأبا العبد، الذي رحل البارحة في السادسة والسبعين من عمره، بقينا أصدقاء. أبي كان إنساناً حقيقياً وأبو العبد وفياً لتاريخه ومجتمعه وأنا للاثنين معاً.

حين مررتُ اليوم أمام بابه، نزلت دمعة من عيني. خفت أن يراها أحد. ليس لأنني أشعر بأنّ الآخرين سيشعرون بضعفي أو بأيّ شيء آخر. بل لأنّني أردت أن أتذوّق ملوحتها. أردتُ أن يكون للمال، كما للخبزِ، طعمَ الملح. أن يشعر أيّ شخص أنّ بينه وبين الآخرين حين يَقترض منهم أو يُقرضهم، ملح، أن يصبح للمال أيضاً طعم الملح، طعم الخبز، بل وطعم الزهر. فقد ذقته اليوم، لأنّ قبر أبي العبد كان على بعد أمتار من بيته، وأنا حملتُ ثلاث زهرات معي، زهرة لبيته وزهرة لأبي وزهرة لي، وضعتها على قبره. والتفتّ ورائي فرأيتُ أمّ العبد التي جمعت في عينيها وقلبها كلّ تراث الملح في تراثنا. ابتعدتُ، لم أنبس ببنت شفة، خجلاً من دمعتها وخجلاً من أن تلحظ في وجهي أيّ شيء غير الذي تركه أبو العبد.

❑❑❑

مزاج كبريت ودخان

قصة: د.محمد أحمد معلا- سورية

أطرافي صقّعت، وقصف الرعد يتواصل، ونفسي تجهش إلى الدفء لكني أتحرق إلى رؤيته في الحال، بيته على بعد أمتار قليلة من الموقف! لو أتقدم من هناك! ربما أجده جثة باردة، وقد أرى في الوجه زرقة متفشية لها شكل اللوم، وقد ألقى في العينين المتسعتين المحدقتين في الفراغ حزناً يحتقر غبطتي، وربما تنفر الكلمات المتجمدة على شفتين ذابلتين متخشبتين لدى اقترابي كالوطاويط فتضرب وجهي بأجنحتها الملطخة ضاجةً: لقد تأخرت.. تأخرت كثيراً وصلت بعد فوات الأوان.

أجل أنا أصل متأخراً دائماً، وأتلكأ كثيراً في اتخاذ أي قرار، سيكون أضمن لي إن حضر معي طبيب، قد يكون لا يزال يعاني من لقمة في حلقه لها طعم كريه الحلاوة مقزز ومنفر أشد حلاوة من طعم السوس، ويجهل أنها الموت، طعم روحه التي تعبر نفق الخروج، وهل آمن على نفسي من الاستمتاع بشد عنقه بحبل وأنا أراه يلفظ أنفاسه الأخيرة؟.. حضور الطبيب يحميني، يمنعني من أن أكون قاتلاً في ذات الوقت الذي ينظم موته، حبذا الاستمتاع دون تلويث اليد! حبذا لو أقف متفرجاً وهو يبذل أقصى الجهد للتخلص من ذلك الطعم الذي يدمره ويدفعه أخيراً ليفرغ نفسه في صرخة.

كل يوم تقريباً نتقاطع. في أوب العمر لا بد أن تنهض وتمشي؛ وإلا ستفاجأ بأنك مسروق؛ وأن الكسل قد امتص آخر قواك وبددها دون أن تشعر. عندما أراه قبل أن يراني أتملى تهدمه، انكساره، انحطاط قواه، فأشعر بسعادة غامرة. وما أن يلمحني حتّى ينتصب بأقصى ما يستطيع محاولاً إبداء نشاط وسعادة تنقصانه كاملاً بشكل واضح.

كل أصيل أرتاد تلك الحديقة، وكل أصيل يرتاد تلك الحديقة، بصري بآلية غريزية يبحث عنه، عن جبهته البراقة بلمعتها البغيضة وجسده الممتلئ كخنزير. وبصره يبحث عني بإصرار. يوم لا أراه أحس برغبة حارقة في معرفة الطارئ عنده، حتّى إذا رأيته في اليوم التالي دون جديد شعرت بخيبة وغيظ قاتل. مرات تقصدت العزوف عن الحضور إلى تلك الحديقة لأمنيه بمصيبة حلت بي ثمّ أغيظه كما أغاظني، فأرى في اليوم التالي نظراته الدائبة في البحث عني، الشرهة لمعرفة الجديد عندي، ساعتئذ أحاول رسم بسمة متدفقة قديمة نسيت شكلها، وأرفع قامتي بكبرياء وكرامة لأغيظه وأشعره بقلّته إذ

نتقاطع.

مرات رأيته عن بعد يدخن، لكن ما إن يلمحني حتّى يرمي اللفافة ويدهسها بسرعة مؤملاً أني لم ألاحظه. وكنت أحرص من جانبي ألا يراني أبداً مدخناً؛ لئلا يسعد لحظة على حسابي؛ فيحلم بموتي قبل موته.

كل يوم نتناوش بالنظرات من بعيد، ونتبادل بصمت تحية البغض اللدود إذ نتقاطع، مجدداً كل منا تصميمه على أن يكون المنتصر، وأن يندحر الآخر أولاً.

لا أشك لحظة أن معظم هؤلاء الذين أراهم يتقاطعون وقد تراكم الحرمان والقهر في أعماقهم مثلي على مدى عمر، يحملون إزاء الآخرين الحقد الذي أحمله تجاه هذا الرجل، لكن أحدهم يسأل الآخر إذ يلتقيان: كيف الحال؟

وتكون الإجابة: بخير والحمد لله، كله تمام.

ويفكر السائل بشيء من خيبة: يا لك من خبيث ماكر! لا أحد يستفيد منك شيئاً، لو وقعت فكسرت يدك أو رجلك، لو أصبت باحتشاء دماغ أو قلب، أو لو أصبت بالسرطان تقليعة الموت الدارجة في هذه الأيام لسليتنا بتتبع أخبارك والتبجح بالشفقة عليك، فالحقد يتوجب طمره، لكن الشفقة لا تحرمنا من لذة إعلانها والتباهي بها كونها تشبه الفضيلة من نواح كثيرة، وهي مفيدة إجمالاً لنا ولك.

أجل إنهم مراؤون وإلا أين يصرفون الركام الهائل لأحقادهم مادام ضرب الزوجات ما عاد متاحاً، وقد تملص الأولاد خارج دائرة التسلط!؟.

أتمنى أن أراه في الحديقة مخلعاً أجزاءً، مكوماً كباب قديم تدفعه الأرجل وتركله في كل اتجاه، وأنا متيقن أن عنده رغبة أشد أذية تجاهي، كل منا يتلذذ بحقده وكأننا غريمان في حب امرأة. كل منا يمارس تجسسه على الآخر وبشكل مكشوف ودون كلمات. كل منا يحلم بسماع سقطة الآخر وتحطمه ويأمل أن تكون لها شكل فضيحة مدوية.

ربما يتساقط المطر بين لحظة وأخرى أو يوم وآخر، لكني سألبث حتّى يصل الطبيب. لماذا يتأخر الطبيب؟ وهل يليق بالطبيب أن يتأخر؟ وسوف يظن الطبيب من شدة تلهفي أني دعوته لإنقاذ حياة حبيب! إنها مهزلة مثيرة؛ أن يمسك خصمك الهاتف ويناشدك وهو في الرمق الأخير قائلاً: تركت بابي مفتوحاً أسرع إلي.. أنقذني!.

ثمّ ترتمي من يده سماعة الهاتف، وتستنتج بعملية ذهنية بسيطة أنه فقد الوعي، وعليك أن تفجع بأنك تعرفت على صوته الذي تمقته أشد المقت رغم عدم وضوحه بالسهولة التي تتعرف بها على صوت حبيب قريب، وعليك أن تعترف . إن لبيت استغاثته . بأنك كنت تتجسس عليه؛ وإلا كيف عرفت مكان سكناه؟ وعليك أن تلاحظ أيضاً أنه تجسس عليك بدهاء أكبر؛ وإلا كيف عرف اسمك ورقم هاتفك؟ ثمّ عليك أن تستنتج أنك الأهم في حياته ليوليك كل هذه الرعاية الحاقدة في آخر لحظاته؛ وكأنه يقول لك في تحدٍ: إن كنت جديراً هلم واحضر مصرعي! وإلا يا للخيبة بخصم لا يحتفي باندحار خصمه!.

الأمر المحير! ويتطلب وقتاً لترتيب الذهن واتخاذ قرار. أجل قضية ربما تحتاج أكثر من ساعتين للبت فيها، وقد تمضي ساعتان وربما أكثر على المكالمة! ما يقلق حقاً رقم هاتف يلمع باستمرار إلى جانب سرير

خصم يموت، أخيراً قد يصل الطبيب، يا للتعاسة! طب وتعاسة، إني أشفق على الحالمين بمعجزات تزول برهة تحققها، لابأس، فليتقدم! لحظة يصل الطبيب فليتقدم!.

وسأقول لائماً: لقد تأخرت يا حضرة الطبيب.

وسوف يجيبني بصوت مفند: لا لم أتأخر، أم تظن أني أقف في الباب مرتدياً لباسي وبيدي الحقيبة؟ وما به قريبك؟.

وسأجيب متجاهلاً: الباب مفتوح وعليك أن تسرع.

وسوف يشعر بوخز ضمير لتأخره فيشد من خطواته بحماس مغمغماً: نعم.. نعم عليّ أن أسرع.

وسوف أواكب خطاه كظل متجسس ونظري مثبت على حقيبته السوداء، لأقف على العتبة ولا أتقدم، وسيبلغ الطبيب الجسد المستلقي على كرسي آخر الصالون، وسوف يهب الجسد جالساً مطلقاً ضحكة صاخبة بمجرد أن يلمسه الطبيب، وسيتوقف عن الضحك وعيناه تشرئب متسلقة وجهاً لم يألف مقته وسيصرخ: ما هذه السماعة؟! أنا لست بمريض ولم أطلب طبيباً.. لو كان لي حاجة بطبيب لاستقدمت مشفى بحاله، أين هو؟.

وسوف أنسحب بهدوء وخفة ثمّ أسرع متوارياً أطلب بيتي بالسرعة القصوى، وسأقول لنفسي متفجعاً متلذذاً بتأجيج حقدي: يا للسافل! لقد سخر مني! فعلاً لو كان مريضاً لاتصل بطبيبه الخاص، بالإسعاف، وليس بي أنا خصمه، لا ما كان عليّ أن أصدقه، ولا كان عليّ أن أعترف أني أعرف بيته ولو كان بيته قصر المحافظة.

أذكر أول مرة رأيته فيها كان ذلك منذ زمن بعيد جداً، كنت أساوم صياد سمك على صيده، وبعد أن اتفقنا على السعر إذ بوجهه الكريه يقتحم علي ويزاحمني، وقبل أن ينطق بكلمة أحسست صدده كرهاً لا يطاق، كان قد سمع مقاولتنا فزاد في السعر وأخذ السمك.

وفوجئت، فوجئت به في الحديقة عصر يوم صيفي كما فوجئ بي. على مهل أخذ يتبصرني وشراسة الحقد تقفز من عينيه، وعلى مهل أخذت أقيسه مستقصياً وقد امتلأت حواسي كرهاً عمره كل الدهور المنقضية والباقية، وكأن كلاً منا اكتشف أمامه أفعى ذات أجراس وسم زعاف، انسحب كل منا القهقرى بحذر وفي النفس ينابيع تتفجر كراهية.

لربما لم يكن خصمي ساعتها يذكرني ولا السمك، ولا كان يعرف اسمي، ولا هو يعرف أني كنت موظفاً عادياً بقي طوال حياته أسير لقمة العيش والكسب الحلال مقصياً بقدر ما هو مبتعد. يختبئ في الظل ويعيش الكفاف، ولا يعرف أني حملت حملاً خفيفاً؛ هي بنت واحدة تزوجت ورحلت، ولا يعرف أني أصبت من سنين بآفة الشيخوخة فترملت. وأنا بالمقابل لم أكن أعرف عنه أي شيء غير أكلة سمك فوتها عليّ، لكن الحقد الطاغي ربط بيننا، من يومها بدأ تجسس أحدنا على الآخر بشكل محموم، والآن أعرف عنه كل شيء، أعرف أنه كان موظفاً انتهازياً تسلق سريعاً ووصل العاصمة، وهناك مكث طويلاً وقد ذاع صيته وسلطانه، وأعرف أن أحد أخوته متزوج بقريبة بعيدة لي، وأعرف أنه جمع ثروة ضخمة كانت سبباً في دماره، إذ أرسل أولاده إلى عاصمة أجنبية وهناك توطنوا وما لبثوا أن استقدموا إليهم أمهم، وأعرف أنه التحق بهم فلم يطق عيشاً ولا هو ظفر بإعادة زوجة ولا ولد، وأعرف أنه يعيش وحيداً مع الفراغ والملل في بيت فيّاح يشبه قصراً وقد انفض من حوله أصدقاء المناصب، وأعرف أن أشد ما يشغله من ساعة تقاطعنا ذاك التجسس علي،

وأعرف أن كلانا صار يعيش للحقد والحديقة.

مزاجي يتفاقم حدة، لو اتصل بالطبيب لأعرف ما يحتمل أن يحدث بعد انسحابي؛ وسيجيبني الطبيب بصوت ينضح نفوراً: أنا مع الأسوياء يصعب علي التفاهم؛ فكيف لي أن أتفاهم مع معتوهين نكدين؟ من فضلك أيها السيد أشطب هاتفي من دفترك ولا تكلمني أبداً.

وسيغلق الهاتف حانقاً دون أن يعطيني فرصة للاعتذار. وسأفكر وأنا أحرك جمر حقدي بتلذذ: الضبع البغيض أفسد علي حتّى مع الطبيب الذي وثقت به، والذي كان يلبي كلما طلبته. رغبتي جارفة في أن يطلع الصباح وينقضي سريعاً ليحل العصر؛ فأذهب إلى الحديقة؛ أتمنى أن ألمح على البعد جبهته البراقة بلمعتها الكريهة مرة أخرى، فأرميه بنظرات حقد، وأمر من جانبه بكبرياء وكأن ما أمكن أن يحدث لم يحدث. وسأفكر وأنا أشد على قبضتي: يتحتم أن يموت قبلي من كل بد؛ قبل موتي ولو بساعة واحدة فهذا يكفيني لأغتبط.

والآن كيف يكون للنوم سبيلاً والباب مفتوح على مصراعيه في الرأس والريح تضرب فيه؟ كيف يمكن النوم ورقم هاتف ينبض مسجلاً حضوره المتواصل؟ وربما.. ربما لا أحد أغلق الباب!.

الصباح يتسلطن وصوت القرآن يعلو من المئذنة، من فراشي أهرع إلى النافذة أترقب، لحظة وينعى ميت، وكل مرة ينعى ميت أقول: وهذا آخر سبقني، لن أجد المكان عند وصولي موحشاً ولا كئيباً.

كأن اسم الميت يُعلن، وأرتعد من لهفتي وفرحي، وأغمغم غير مصدق: هو.. هو.. مات قبلي.. مات قبلي.

وسأبتسم: من المستحسن أن أتكلم مع الطبيب وأستفهمه: ما الذي يعانيه خصمي؟

وسيجيبني الطبيب: لم يدعني أكشف عليه. بعدئذ سأسأله إن ترك الباب مفتوحاً!!.

ويقطب في وجهي الجواب: ولم تغلق الباب إذاً؟ الشرطة في مظاهرة حاشدة في طريقها إليك تحمل على الأكتاف محققاً، وهو يهتف برقم هاتف لا شك تعرفه وهم يرددون خلفه:

للهاتف ذاكرة.

ويتشتت علي الأمر، وأتصور المحقق كعنكبوت وكأرملة سوداء يغشاه الوسن وهو ينتظر إجابتي، وسأقول ببرودة بلهاء: كان بابه مفتوحاً.

وسيعقب بملل قائلاً كالمستعطف: أعرف.. أعرف، لكنك لم تجبني، لماذا اتصلت به؟

لماذا لم تغلق الباب بعد أن قتلته؟.

وسأجيب ببراءة غفل: أنا لم أقتله، هو مات قبلي، سمعت نعوته من المئذنة.

وسينتفض غاضباً صارخاً: لن تفيدك المراوغة.. وفر علينا وعلى نفسك وقل الحقيقة!

أجب دفعة واحدة! لماذا قتلته؟ لِم لم تغلق الباب؟.

من المفيد حينئذ أن لا أجيب.

من الضروري آنئذ أن يغمي علي.

قلق يتأكّلني، تتلاحق أنفاسي، أسرع إلى الهاتف، أريد أن أتحقق من شيء يمكن أن يكون قد حدث أو بتاتاً ما كان، أقول رشاً: أريد السيد الطبيب، أريد استفهامه عن مريض استدعيته أمس مساءً ورافقته إلى بيته وكان الباب مفتوحاً، السيد الطبيب سيذكره بالتأكيد.

ويجيبني صوت أنثوي: أمس مساء؟ لكن الطبيب مسافر خارج البلد منذ عشرة أيام ولن يعود قبل أسبوع، لا بد أنك رافقت طبيباً آخر، راجع ذاكرتك وتذكر.

أغلق الهاتف بحسرة: طبيب آخر.. طبيب آخر! لكنه طبيبي ولم أعرف طبيباً غيره!.

أخرج إلى الشرفة معكر المزاج، أصبّح جاري الجالس في زاوية شرفته وأسأله: من الميت اليوم؟ هل فهمت اسم من نعوه في الجامع؟.

يقف جاري. فهو محترم وخجول ويجيبني بتأدب من عاشر الحسنين: منذ طلوع الضوء وأنا أجلس هنا يا جار، لم يُنعَ أحدٌ اليوم إطلاقاً.

أدلف وأغلق الباب خلفي، أفكر بأسف: شيء لا يسر.. خسارة! كيف؟ مدينة طويلة عريضة ولا أحد مات فيها طوال الليل؟ أهذا شيء يعقل؟ لكن كيف؟ والباب المفتوح؟ لا أحد أغلق الباب إذاً.. ما معنى أن يظل الباب مفتوحاً؟...

❑❑❑

سهرة عائلية

قصة: محمود حسن- سورية

في صغره، كان لا يعرف متى يبدأ العام، ولا متى ينتهي. كان يعرف بداية الفصول ونوع الحبوب التي تزرع في كل فصل. يعلم متى ينضج العنب والتين، ومتى تبدأ أعراس الفرح على بيادر الحنطة. وها هو في المحطة الخمسين يدبُّ في شوارع المدينة الكبيرة، وحيداً وغريباً لا طعم له ولا رائحة، العالم من حوله، قامات من خشب ووجوه من رماد. لم يكن القمر قد سطع من خلف التلال القائمة من الشرق، لكن النجوم كانت قد بدأت تُظهر براعتها المزهرة، والمدينة بكل ضجيجها وصخبها قد هجعت تحت غلالة الضباب الأسود. وهو يرمي قدميه عبر الشارع الذي يمتدُّ أمامه كسهل أسطوري متوجاً بكل المهابة والأسرار، والسحب الرمادَية التي تمخر بحر السماء، تعتمّ الأجواء وترخي على الواجهات الزجاجية أخيلة صفراء، ثمّة شعاع أبيض يضيء لافتة مكتوب عليها . المقهى تُحيي حفلة ساهرة حتّى الصباح .تعلقت نظراته بتلك اللوّحة، وتحرّك في داخله حطام لوحات قديمة، يوم فرحه بين حواكير الورد، والده يجلس ملتفاً بعباءته ومن حوله الأقارب والأصدقاء، وحلقة من الشبان والشابات في الدبكة /شك الزهر/ على أنغام الزمر وطبل محمد البارودي. علياء وفاطمة وبدرية، شجيرات الحور البرية، المكان يشتعل وألسنة ناره تدغدغ النجوم، الشبان والصبايا في حلقات كأغمار قمح صفها حصاد ماهر، الرؤوس تتحرك بتموجات تظللها غابات الشعر المتطاير، كان يوماً أخضر، وكانت أغصانه مثقلة بالأوراق العريضة، حين جاؤوا بالمهرة لتحمل بدرية، كان أبو الفرج يمسك بالمقود. وكان يرفع يده مع الرأس التي كانت ترتفع، وحين وصلت بدرية إلى محاذاة بطنها أحنت المهرة رأسها لتلك الصبية ذات الوجه الأبيض، في تلك اللحظات،كانت الشمس تسقط على الورود المخملية، ثمّ تنعكس على الوجه فترى بريق العينين السوداوين يتسع من خلال الأهداب الصنوبرية، في أعلى الصدر نهدان لهما رائحة الأرض البكر، اعتلت الفتاة ظهر المهرة ومشى الركب في ذلك الضوء الأخضر، والدته ملتفة بمئزرها الأبيض، الفرح في عينيها والحب في قلبها بوسع الأفق، في تلك الليلة غمره الدفء وكان يحسُّ أنَّ هذا العالم بكل عمقه واتساعه، ينام على فراش من الورق الأزرق. نسى نفسه، ولم يدر إلاّ وهو يقف أمام رجلين مزروعين عند مدخل المقهى يرتديان ملابس خاصة، تقدم منهما، أمسكا به، أسند ظهره إلى الحائط. شعر أن الجدار يهتزُّ من خلفه، نظر إلى الداخل رأى المقاعد تعلوها كتل كروية تتدحرج نحو عارية تتمايل في كل الاتجاهات، أعضاؤها تهتز كصنوبرة صغيرة أمّام ريح شتوية ما إن تلتوي حتّى تتطاول الكتل وتمتد منها ألسنة طويلة وعريضة تتدلى من أفواه مفتوحة كالمغاور، ثمّ تبتسم العارية، ويبدأ الهجوم وعندما تلتقي القامات يتحوّل المكان إلى ظلام، ومن خلال الظلام الأحمر كان يسمع اللهاث، ويشتّم رائحة غريبة من ذلك العالم الغريب، شعر أنه يتناثر على الدرج الرخامي، عندما كان أحد الرجلين يشدّه من ذراعه، ويقول: السهرة عائلية يا مغفَّل.

وحين لملم أشلاءه وأنجرَّ في الشارع كانت الغيوم السوداء تتشكّل من جهة الغرب. ودوي رعد حبيس من جهة الشرق، ودوران الرياح التي تحمل حبات الرمل والخرق البالية تناطح جدران الأبنية العالية وكان الليل حزيناً، اختفت النجوم، وراحت الغيوم تتراكم وتنتشر على شكل ضباب يغلف المدينة. شعر بالأرق في عينيه، فركهما بيديه الباردتين، أحسَّ بالتعب والخوف، دخل إلى كهفه ونام، ثمّ رأى وكأنه في غابة يكللها الضباب، وتحت جنح ذلك الضباب، كانت المخلوقات الضعيفة ترتجف من الخوف والبرد، ثمّ رأى وكأنَّ غولاً ملتفاً بعباءة من الذهب الأسود فاتحاً شدقيه، يخرج من البحر ويتجّه نحو الصحراء.

❑❑❑

وفاء

قصة: أيمن الحسن- سورية

بينما انطونيو وكليوباترا يحتفلان بعيد لقائهما؛ ظهرت فتاة الساحل ميلونا[24] بأبهى صورة؛ عليها معطف من الحرير الأزرق الشفاف.

كان المدعوون يشربون نخب الحدث العظيم؛ حين نزلت إلى البحر. فصاح انطونيو في رجاله الأشداء:

. أليس بينكم من يغلب هذه الفينيقية الفاتنة؟

وراحت تشق الأمواج العاتية، وسط ذهول الغواصين. ثمّ تغيب عن الأنظار المشرئبة نحوها في ابتهال.

**

لم تكن وفاء تؤمن بالذاكرة؛ إذ أعطتِ الماضي من عمرها إجازة مفتوحة على الغياب. ثمّ أطلقتِ العنان لأحلام اليقظة تدفعها نحو الغد المأمول:

. لكم أتمنى أن يأتي الفارس الموعود ليخطفني على حصانه الأبيض يا فارس.

. إلى ألمانيا الموحدة مثلاً؟

. إلى آخر الدنيا لو أمكن.

ولأنه يعرف عشقها للسباق مع الحلم تجاوزاً للمسافات القصيرة: فارس (وهو يمسح على رأسها في لين): دعينا نتحدث في أمور الدراسة.

فالامتحان على الأبواب.

. لحظة من فضلك يا حبيبي. لا بد من ارتداء طرحة العروس قبل قدومه.

. وهل حدد لك فارسك المتيم زمن حضوره المبجل؟

. نعم. أخبرني أنه سيأتي مع الصهيل.

يشعر فارس بصدقها حد الفرح العارم بعفويتها:

. فتاة تعيش الحياة على سجيتها يا صديق.

*

كمن يبحث عن حضن، يوسد فيه رأسه المتعب من هموم الدنيا؛ بعدما صدمته بسيارة جموحها مرات ومرات؛ أسبغ وفاءه على حياتها. رأى فيها، وسط أيامه المعتمة، نجمة الصبح. فأطلقه اسماً حركياً يناديها به.

---

[24] أشهر سباحة في عصرها. حدث ذلك في جزيرة أرواد..

وتغوص وفاء في الخيال الجامح؛ كأمهر سباحة في العالم يشهدها الزمان:

. تتبع بالأمنياتِ الحلوةِ كدَّس ذخره كي تعيش حلمها الجميل:

. سأكون أسعدَ مخلوق على سطح الأرض عندما تنالين شهادة الدكتوراه.

أدمنها حد الاعتياد. وصار يطرب لحديثها أياً كان:

. هل تعلم؟ أحب مخالطة الزنوج. كلما التقيت رجلاً أسودَ انتابني شعور غريب.

يعرفها امتلكت فوضى الداخل لمعانقة الحياة برحابة أكبر. كأنها جُبلت من طينة أخرى انتقاها الله في لحظة خلق بديع. تبحث عن المغامرة في كل جديد. تعشق الفروسية. وتدمن أشرطة زياد الرحباني إلى درجة الوله.

ها هي تسأل والدتها بحضور جدتها الطاعنة في السن:

. لماذا لا يوجد لدينا حصان أبيض؟

الجدة (في دهشة واستغراب): وما حاجتنا له يا وفاء؟

. كي أصول وأجول عليه مثلما تفعل الليدي ديانا يا جدتي.

/شاهدتها على شاشة التلفاز في مسلسل وثائقي يروي سيرة حياتها مع الأمير تشارلز/.

كانت تتنزه على صهوة حصان جامح. فأُعجبت بها منذ ذلك اليوم وأعلنت:

. الأميرة ديانا آلهة الكبرياء الجليل.

*

أرادها أن تقرأه لتفهمه أكثر وعن قرب:

. أنا ما أكتب. وما أكتب أنا يا وفاء.

تطلّع أن يصلها صوته، من القلب إلى القلب، مملحاً بعذوبة البوح الحميم.

. عندما تدير لكِ الدنيا ظهرها اصعدي صهوة أيامي في ثبات.

الآن، حين يتذاكر مع نفسه . بعدما فردت جناحيها وغادرت في بعثة دراسية إلى ألمانيا . صورتها ينصت إلى موسيقا عذبة كلما تحاورا:

. تبدو نوافذ الأمل مشرعةً لديك حتّى الجملة الأخيرة يا فارس؛ حين يوقن القارئ أنها مغلقة بالتأكيد.

. في حياتي العملية ما شغفت بامرأة إلا أحبتني. لكن غيري يتزوجها نهاية المطاف.

تمرجحت نحمة الصبح على أوتار قلبه. فبات يدعو في السر والعلن:

. اللهم صلِّب بالحب روحي.

عاشا مثل الأطفال يمارسان البراءةَ أينما وجدا...

في حديقة الطلائع لعبا فوق العشب الأخضر الطري. ثمّ تدافعا بالأراجيح صوب السماء الضاحكة من شقاوتهما.. /يومذاك جاءت بصحبة صديقتها العزيزة نيفين./

وكأنما امتطى ليلتها . حين عاود درب الرجوع إلى البيت . مركبته السماوية؛ إذ أملت عليه حديث البوح؛ بما في النفس من وجد؛ إلى القمر:

. كيف ترى حبيبتي؟

. عاشقة حتّى العظم.

. لقد أسميتها نجمة الصبح أيها الصديق.

. وأنت أكثر ألقاً هذه الأيام يا فارس.

*

أمطرها حزنه المستوطن . غماماً أسودَ . في صدره. فأسهبت في الحديث عن مشكلات بيتها واختلاف وجهات نظرها مع الأهل..

/كثيراً ما تقودهن حواراتها إلى اتهامها باقتراف الممنوع./

تستغرب منال ، ذات الخمسة عشر ربيعاً، توثبها المجنون:

. ألا تتعقلين قليلاً يا أختي؟

غير أن الفينيقية . هكذا تزعم في إصرار عند التحدث عن جذورها . تستمرئ التجذيف كبحارعنيد:

. آه يا فارس: ما فتئت أسترجع السباق التاريخي مع بحارة أطونيو الأشداء.

. يا لروعتك ميلونا...

لم تعرف البلاد سباحةً مثلها. تفسح الطريق متسعاً لشهوة التحدي العارم في نفسها. تتسابق مع الموج شوقاً إلى المسافات اللامتناهية وجوف الأزرق البارد:

. للأعماق سحر لا يُقاوَم يا حبيبي.

يستيقظ من شروده على ابتسامتها المتوثبة. وهي تشق الأمواج العاتية:

فارس (في ابتسامة مشوبة بالقلق): إنك توغلين في الخطر يا وفاء.

*

كان يتآلف مع العمر بطريقة ودية. وهي . تعج في داخلها عربدة الحياة . تريد أن تتحدى به كل الأعراف..

لما عرض عليها إيصالها إلى بيتها؛ المتربع على قمة جبل قاسيون؛ لم تمانع.

كان الوقت ليلاً ساهراً. فاستدرك:

. سيرانا أهلك والجيران.

. أريدهم أن يشاهدونا معاً يا حبيبتي.

وراحت تمر بهم فرداً فرداً محييةً كلاً منهم بلا اكتراث.

تقف الآن أمام مسكن الممرضات تترقب إحدى صديقاتها لتطل من نافذة الطابق العلوي:

. كيف حالكِ هذه الأيام يا عزيزتي؟

. سعيدة جداً.

وبإيماءة موحية. من أصابع اليد اليمنى؛ وغمزة العين سألتها الممرضة عني. فجاوبتها باختصار:

. إنه خطيبي.

يومها، بعدما اطمأن على نافذة القلب مشرعة على الحب؛ رمى السلام على صورتها التي ما عادت تفارق طاولة الكتابة. ثمّ قام إلى خزانة الملابس ليرتدي لون الفرح.

*

منذ مدة وجيزة شعر فارس أن نجمة الصبح هوت من عليائها المجيد. بدتِ السماء، كأنها تنزف حسرتها بألم؛ متوشحة بالسواد حينذاك.

حسبه خداع بصر أو طيشاً في خياله الواجف على الدوام...

في الفراش وجد نفسه . كالعادة منذ سافرت . يضم شوك الغياب إلى صدره. إلاّ أنه يحفر عميقاً هذه المرةَ هناك.

رب قدر قاد انطونيو للقاء كليوباترا:

. لعلّه خالف إرادة الآلهة عندما تبعها عبر البحار!

ها هو فارس يمتد بخطواته؛ منفرداً مثل الشبح، نحو جامعة برلين، حيث تدرس وفاء:

. لا بد أن رسالة وصلت منك أيتها الحبيبة الغالية.

/تصله عادة رسائلها مع بطاقة معايدة ملأى بالصهيل/.

فالمراسلة بينهما لم تنقطع منذ أقلعت إلى ألمانيا لإعداد رسالة الدكتوراه في علم النفس الحديث.

*

اليوم شاهدته الصديقة نيفين ينزوي في الركن الضيق وحيداً مع الكآبة في كافتريا سندباد..

/هنا اعتاد اللقاء بانتظام قبل سفرها. وهي تصرُّ على هذه الكافتريا دون غيرها./

. هل لأن السندباد أروع مغامر تعرفت إليه أيامَ الدراسة خلال طفولتها؟

كان لون الشفق يسرح في ذهوله؛ وهو يفكر بها:

. آه يا نجمة الصبح: بحثت عنك، وأنا معك طوال الوقت. فكيف الآن وأنتِ بعيدة آلاف الأميال؟

راح يتابع خطوات الشمس في انطفائها الحزين وجموع الرواد...

وجوه متكررة.. رائحة مساء مرير.

ولأنه بدأ يشهق باسمها في هذيان كالغريق سألته نيفين:

. ما أخبار الدكتورة وفاء يا فارس؟

. وصلتني رسالتها يوم أمس.

نيفين (مندهشةً من اقتضابه في الحديث على غير عادته): وكيف أحوالها في ألمانيا؟

. أتقنت ركوب الأحصنة الجامحة واجتياز الحواجز.

تقترب الصديقة من أنفاسه اللاهبة. تزيح انكسار نظراته عنها؛ لتحدق في عينيه النديتين باستغراب:

. "وبعدين"؟

. ...

ترفع وجهه المعفر بالألم إليها. فانصعق في غصة خانقة:

. لقد تزوجت من مهاجرٍ إفريقي؛ يمتلك مزرعة خيول في مدينة برلين.

❑❑❑

المفتاح(*)

قصة: جاسم الحمود- سورية

تقودني خطواتي إلى حديقة الحي الصغيرة أدخلها، أختار مقعداً منعزلاً، وأنزوي فيه بعيداً عن حركة المتنزِّهين، اعتدت على الجلوس في الحديقة عصر كلِّ يومٍ، أحبُّ منظر الخضرة والماء رؤيتهما تنعش القلب وتردُّ الروح، أجلس في الحديقة كلَّ يومٍ ساعةً أو ساعتين، أقضيهما في تناول جرعاتٍ من ذاكرةٍ قديمةٍ متعبةٍ... ذاكرةٌ قديمةٌ لم يجرؤ النسيان على الاقتراب منها، بقيتْ بتفاصيلها الدقيقة المغبَّرة لم يؤثر عليها دبيب السنين وبياض الشَّعر، ولم يجترحها كبر السن والمرض، أستثير ذكرياتي فتنبعث من رقادها تأخذني إلى عوالم الحزن وفضاءات الحسرة....

ذكرياتٌ قديمةٌ تنكأُ جراحاً قديمةً ما كانت لتندملَ أو تُشفى.

أنقلُ بصري بين المرجِ الأخضر الصغير وحزام الأزهار حوله وأراجيح الأطفال التي تتوسَّطه، تغيمُ الرؤية أمامي، تُبهتُ المناظر، تتداخلُ الصور... أتذكَّرُ بيتنا القديم في القدس، عريشةُ الياسمين دالية العنب شجيرات البرتقال الصغيرة... حجارةُ البيت المتعانقة بدفءٍ وحنانٍ أتذكَّرُ بيتنا القديم في القدس يدٌ خفيةٌ تقودني بين الأزقَّة القديمة... أقتربُ من بيتنا ها هو المدخل يبدو واضحاً يميّزه قوسٌ حجريٌّ بنقوشٍ قديمةٍ... أقتربُ من المدخل، أدفعُ الباب أنزلُ ثلاثَ درجاتٍ، أجدُ نفسي في باحةٍ كبيرةٍ تحتلها الأشجار والأزهار، وتمتد على طرفيها الشمالي والغربي بضعُ غرفٍ صغيرةٍ، أتنقَّلُ بين غرف البيت أعبثُ بأحواض الزهور أختبئُ وراء شجرةٍ تلاحقني التهديداتُ الحنونة من والدتي.

استيقظُ من حلم اليقظة ألتفتُ حولي بحذرٍ، أطمئنُ إلى خلو المكان، أمدُّ يدي إلى الجيب الداخلي للمعطف، ألتفت حولي ثانيةً، رغم أنِّي أسكن في لندن منذ عشر سنوات إلا أنِّي لا أطمئنُ لها أخاف أن يسرقوني، أخافُ أن يسرقوا الكيس الصغير الذي أحمله في جيبي، أخرج الكيس بحذرٍ شديدٍ، أفتحه برفقٍ، أُخرج منه القطعة القماشية الصغيرة، أفكُّ طيَّاتها أخرجهُ أمسكهُ بين أصابعي بحنانٍ، أتأمّلهُ بلهفةِ أبٍ يتأمّلُ وحيده المحتضر، وقلبه متيقنٌ أنَّه سيُشفى من مرضه.

الصدأُ علاه رغم أنِّي أنظِّفهُ عدَّة مراتٍ في اليوم... خمسون عاماً وأنا أحملُ هذا المفتاح في جيبي بين ضلوعي... مفتاحُ بيتنا القديم في القدس، طردتُ منه وأنا أحمل المفتاح، عشتُ في المخيم، عملت، شقيت، تعبت، والمفتاح معي، شاركتُ في العمليات الفدائية والمفتاح معي، قبل كلِّ عمليةٍ كنتُ أنفِّذها كنتُ أحمل المفتاح

* القصة الفائزة بالمرتبة الأولى/ مثالثة/ في مسابقة التباني للقصة القصيرة/ دورة (2002)م.

معي قبل البندقية... أحمله في كلِّ معركةٍ لأنِّي كنتُ دائماً أعتقد أنَّها المعركة الأخيرة، ويجبُ أن أكون جاهزاً للعودة في أي لحظةٍ... لكنِّي خضتُ معاركَ كثيرةٍ ولم أرجع إلى القدس، فقدتُ عائلتي بفعل المرض والزمن، وبفضل القيادات وبرامجها الداعية للسلام المزعوم، لكنَّ المفتاح بقي معي... تزوجت وأنجبت، ومضت سنواتٌ كثيرةٌ، كبرَ الأولاد تفرّقوا، ماتت الزوجة فبقيت وحيداً لا يؤنسُ وحدتي سوى المفتاح.

منذ عشر سنواتٍ بعد أنْ بقيتُ وحيداً جاء ولدي ليأخذني إلى بريطانيا حيث يعمل لم أحملْ معي سوى المفتاح، فهو البقية الباقية لي، هو أعزُّ ما أملك في الدنيا، إنَّه عزائي وأملي ووطني، أتأمَّله بلهفةٍ أمسحُ أطرافه برفقٍ ولينٍ أقلبه بين يديَّ.

انتبهُ فجأةً لحركةٍ تصدرُ بالقرب منِّي، ألتفتُ يساراً إلى مصدر الحركة، طفلٌ صغيرٌ بالكاد يستطيع المشي يقتربُ بخطواته البطيئة المتعثّرة منِّي، يسترعي انتباهه الكيس والقطعة القماشية على ركبتي، يقترب الطفل بخطواتٍ متردّدة يقفُ على بعد خطوةٍ منِّي ينظرُ إليَّ يراقبني وأنا أمسح المفتاح، تعيدني نظرات الطفل إلى الماضي، أحاولُ أنْ أقارنَ طفولتي بطفولته أضحكُ في داخلي بسخريةٍ مرةٍ: وهلْ عرفت الطفولة حقاً ما كدتُ أحسُّ بمتعةِ وجمالِ الطفولة حتّى تُوِّجتْ برحلةٍ بدأت منذ خمسين عاماً ولمَّا تنته.

. ديفيد عُدْ إلى هنا.

تستنفر حواسي لدى سماع النداء، أتكوَّرُ على نفسي، أتّخذ وضعية الدفاع، أم الطفل تناديه اسمه ديفيد... يهوديٌ إنَّه يهوديٌ... تتحجَّرُ أصابعُ يدي ممسكة المفتاح، تتسارعُ أنفاسي، يضيقُ صدري: لا لنْ يأخذَ مني المفتاح خرجتُ من فلسطين ولم أحملْ غيره، جئتُ إلى هنا ولم أحملْ غيره، وسأغادرُ الدنيا وهو معي... هذا الطفل يريد سرقة المفتاح... مفتاحُ بيتي في القدس، لا لنْ أسمحَ له بذلك سأقاومهُ... أجدادهُ سرقوا بيتي، وهو الآن يريد سرقة المفتاح ليعطيه لهم سأقاومهُ... سأخيفهُ... أشحنُ نظراتي بالرعب أغيِّرُ تعابيرَ وجهي أحاولُ أن أبدو مخيفاً... أنظرُ إلى الطفل محاولاً إخافته ليبتعدَ عنِّي، الطفلُ في مكانه لم يتحركْ ينظرُ إليَّ بسكونٍ... لا لنْ يخدعني بنظراتهِ الهادئة خُدعتُ مرةً واحدةً ولنْ أُخدع ثانيةً، ضعتُ مرةً واحدة ولنْ أضيع بعدها... خُدعت منذ خمسين عاماً خدعني إسحاق بنظرةٍ مثل هذه النظرة... إسحاق ابن جيراننا اليهود في الحارة، كانَ أعزَّ أصدقائي، كانتْ أمِّي تخبئُ لهُ حصةً من الحلوى تماثلُ حصّتي، وأبي يعطيه نقوداً عندما يعطيني... كنَّا نلعبُ سويةً لم نفترقْ يوماً، كنتُ أرفض المشاركة في أي لعبةٍ مع أطفال الحارة إذا لم يسمحوا لإسحاق باللعب معنا، عندما صرتُ في الصف السادس اعتبرني والدي رجلاً وأعطاني مفتاحاً للبيت، وعندما ناولني المفتاح شدَّ أذني بقوة ونبهني: إحرصْ عليه إياك أن يضيعَ منك، أو تفرِّط فيه.

كنتُ أتباهى أمام الصبيان في الحارة أنِّي أمتلك مفتاحاً خاصاً بي للبيت، ثمَّ أمدُّ يدي إلى جيبي وأخرجُ المفتاح لأثبت صدق كلامي، لم أنتبه يومها إلى نظرات إسحاق... كانَ ينظرُ إلى المفتاح بظمأٍ شديدٍ.

ذاتَ يومٍ أسرَّ لي إسحاق: طلبتُ من أبي مفتاحاً للبيت لأصبح كبيراً مثلك.

ضحكتُ بغرورٍ: وماذا قال لك؟.

قال لي: ستمتلكُ مفتاحاً يشبه ذلك المفتاح تماماً.

نعم خُدعت بنظراتِ إسحاق... إسحاق ابن جيراننا اليهود الذي كنتُ أقاسمهُ فطيرتي التي تلفُّها لي أمي لآكلها عندما أجوع أثناء اللعب.

أذكرُ كيفَ كنَّا نذهب إلى البساتين، نخلعُ ثيابنا ونسبح في الساقية الصغيرة في بستان عمِّي، كنَّا نستلقي في

الساقية أرجلنا وأيدينا تطبشُ الماء، جسدانا الصغيران يعيقان مرور الماء في الساقية فيتدفق الماءُ على حافتي الساقية... يأتي عمّي راكضاً وقدْ أحسَّ بنقص الماء... نسرعُ في الخروج من الساقية نختبئُ بين الأشجار، وفي غمرة فرحنا وبهجة الهروب نكون قد نسينا ثيابنا على طرف الساقية، يحتجزُ عمّي الثياب يهدّدنا بحرقها إذا لم نظهر ونسلِّم أنفسنا... نرضخُ لرغبته نخرج من مخبئنا نقتربُ منه، أيدينا ممدودةٌ للأمام وأكفّنا مبسوطةٌ لتتلقى كلَّ كفٍ ضربةً من عصا الرمَّان التي يحملها بيده.

في الصيف كنَّا نذهبُ كلَّ مساءٍ إلى البساتين لنبحثَ عن طيور الدرَّاج، في أحدِ الأيام تأخر إسحاق عن الموعد انتظرتهُ لكنَّه لمْ يأتِ، وفي اليوم الثاني انتظرته ولم يأتِ أيضاً، خفتُ أنْ يكون مريضاً أو أصابه شيءٌ ولم يخبرني أحدٌ... ذهبتُ إلى بيته استقبلني على غير عادته سألتهُ: لماذا لم تأتِ إلى البساتين؟.

نظرَ إليَّ نظرةً غريبةً وقال: لن أذهبَ بعد الآن إلى البساتين، ولن أسبحَ في الساقية.

سألته: لماذا؟.

ردَّ بغموضٍ: لقد صرتُ كبيراً ولديَّ ما هو أهمُّ من هذا.

ضحكتُ يومها ببراءةٍ: أنت!! كبيرٌ؟ كيف وهل كبرتَ في يومٍ واحدٍ؟ سدّد إليَّ نظرتهُ الغريبة: لن تفهمني الآن لكنَّك ستفهمني عاجلاً أو آجلاً.

تركته حائراً دون أن أفهم شيئاً ممّا قاله.

لم أعرفْ يومها أن إسحاق انتسب إلى تنظيمٍ صهيونيٍ مسلَّحٍ وبدأ يتلقى دروساً في استخدام السلاح وصنع المتفجرات، إسحاق ابن الثانية عشرة صارَ يتقن استخدامَ البندقية ويجيد رمي القنابل اليدوية.

لقد خدعني إسحاق كثيراً بنظراته أمضينا سنوات الطفولة معاً كنتُ صادقاً معه لكنَّه كان يكبرُ وبذرة الشرِّ التي زرعوها فيه تكبرُ معه... لقد خُدعت بنظرات إسحاق كثيراً... والآن هذا الطفل الصغير المدعو ديفيد ينظرُ إليَّ ببراءةِ الطفولة وصدقها... براءة الطفولة؟... لا نظرتهُ ليست بريئة لن يتمكنَ من خداعي أنا أعرف... إنَّه يتظاهرُ بالبراءة... يتظاهر؟ كيف وهل يعرف الخداع؟... لا إنَّه صغيرٌ... إنَّه طفلٌ بريءٌ... لا... إنَّه يعرف الخداع بل ويتقنهُ لقد رضعه مع حليبه وإنْ سكن الآن فلا بدَّ أن يثورَ يوماً... هذا الطفل الوديع سيصبحُ إرهابياً... يقتربُ الطفل مني يبتسمُ بمرحٍ طفوليٍ... أشدُّ قبضتي على المفتاح أهمسُ لنفسي: سأطرده... يجب أنْ أطردهُ قبل أنْ يسرق المفتاح مني... يجب أنْ أجعل قلبي قاسياً وأزجره فيبتعد عني... يجب أن أطرده... أنبشُ ذاكرتي أستحضرُ صور الدم والقتل محاولاً إثارة حقدي وغضبي على هذا الطفل لأطرده... أستذكر صورة أخي الشهيد وأخي المعتقل المشوّه... و... هذه الصورُ الدموية ستشعلُ بالتأكيد نار الغضب في صدري ضدَّ هذا الطفل... اعتصرُ ذاكرتي بقوةٍ يضجُّ رأسي بين صور الدم والقتل القابعة في ذاكرتي وبين صورةِ الطفل الواقف أمامي.

أتأمَّلُ وجه الطفل أحاول أن أتذكرَ صور المآسي لأحقد عليه فتداهمني صورٌ مغايرة... أطفالٌ يتراكضون بين أشجار البساتين، يطاردون الخراف ويتسلقون الأشجار بحثاً عن أعشاش العصافير... فتياتٌ صغيرات يبنينَ بيوتاً صغيرةً من الحجارة والأغصان اليابسة، ويخيِّطنَ ملابساً للدمى الصغيرة.

هل يعقلُ هذا... عقلي وقلبي... روحي وجسدي... كلّها تخونني... أحاولُ تسخيرها لأحقد على الطفل... تعارضني كلَّها ترفض أن تحقد عليه وتحاولُ إقناعي بأنَّه طفلٌ بريءٌ، ولكنْ كيفَ لمثلي أن يقنع وقدْ رأى وسمع

وعاش أهوالاً ومآسيَ، أصارع ذاتي... يحتدمُ الصراع بين أنْ أحقدَ أو أعطفَ... يشتدُّ الصراعُ أكثرَ يطولُ دون أنْ يحسمَ لطرفٍ محددٍ.

ينتشلني من صراعي المتأجِّج صوت ارتطامٍ بالأرض، أفتح عيني الطفل الصغير اصطدم بطرف المقعد ووقع على الأرض... لم يبكِ ولكنَّه مدَّ يده الصغيرة إليَّ يريدُ أن أرى إصبعه وقد جرح، وسال منه قطراتٌ من الدم... الطفل الصغيرة يرفع إصبعه المجروح يمدُّ يده نحوي تنتهي

المعركة أخرجُ منها خاسراً مهزوماً أجدُ نفسي وقدْ رميت المفتاح على طرف المقعد... أفتِّشُ جيوبي بحثاً عن منديل أشدُّ به إصبع الطفل... لم أجدْ منديلاً أتناولُ القطعة القماشية التي احتضنت المفتاح خمسين عاماً... أمسحُ إصبع الطفل وألفُّهُ بها عيناه تتابعاني بفرحةٍ ظاهرة يرفع بصره إليَّ وكأنَّه يشكرني أربِّتُ على رأسه بحنانٍ... أسمعُ صوتَ أقدامٍ على الممر، أتتْ أمُّ الطفل لتأخذه، نظرتْ إليَّ بدهشةٍ شرحتُ لها بالإنكليزية ما حدث، شكرتني حملتْ طفلها ابتعدتْ وهي تلوِّح لي بيدها والطفل يدير رأسه مصوباً بصره إليَّ، تبتعدُ الأمُّ مع طفلها... أنتبه لنفسي أنظرُ إلى يدي إنها فارغةٌ أين المفتاح؟.

أبحثُ عنه أجده مرمياً على طرف المقعد أحسُّ بأنَّه يعتب عليَّ أحملهُ أقبِّلهُ... تتأجَّجُ النار في صدري من جديد تنسكبُ دموعي أهمسُ له: سامحني يا رفيقي أنا لا أستطيع إلاَّ أن أكون إنساناً.

الرقة . 2001/10/2

□□□

صــدر

عن منشورات اتحاد الكتّاب العرب

مهابات الصدأ

قصص ....حسين عبد الكريم

قَدَمٌ في الجنّة

قصة: موسى الزعيم- سورية

. 1 .

ليس أروع من أن تضجّ الحياة بين الركامِ رغم الهدمِ والتخريب، تظلُّ الروح مشتعلةً تتوثّبُ جذورٌ تتشربُ الماضي لتعيشَ حاضراً مليئاً بضحكات الأطفال... ولعلّك تدركُ معنى أن تعيشَ رغمَ أنفِ عدوّك رغم قذارتهِ وحقدهِ... قال لي هذه الكلمات بينما كنّا نقفُ أمامَ شريطِ الأسلاكِ الشائكةِ الذي يفصلُ روحَ القنيطرةِ عن جسدها...

كان (عليٌّ الذياب) قد انفصلَ عن أهلهِ وأقربائهِ، تركهم يحتسونَ الشايَ وانفصلَ عن كلِّ شيء حوله، وبدا منهمكاً، يروحُ ويجيءُ في حركةٍ مستمرةٍ على الطريق الإسفلتي مقابل الأسلاك الشائكة، ينظر باتجاهِ الجنوب، وغيمةٌ من الهمِّ باديةٌ على سحنته... كان يثيرُ شفقةَ المارينَ قربَهُ لما يعانيه من عاهةٍ تعيقهُ في المشي، فقد استعاضَ عن إحدى قدميه بعكازتين تحملان نصف جسده.

كنتُ قد عرفته منذ زمن فهو يسكنُ في حيّنا في مخيّم البطيحة يفترشُ رصيف الشارع الرئيسي، يبيعُ علبَ التبغِ، كنتُ أتساءلَ دائماً عندما أراهُ عن سببِ عاهته، ولكنْ لم يخطر لي يوماً أن أسأله ربما احتراماً لمشاعره.

. 2 .

اليوم وفي منتصفِ الربيعِ، ها هي القنيطرة تغصُّ بالزائرين من أهلها من كلّ مكان يعيدون إليها طقوس الحياة من جديد... اقتربتُ منه أكثر... سألتُه:

. يا عليّ لاشك أن لك ذكريات جميلة هنا... هل أنت من سكّان القنيطرة؟

تنهّد الرجل بحرقةٍ وقال:

. ذكرياتٌ... بل حياة كاملة... عندما آتي إلى هنا لا أتذكر، بل أعيشُ حياتي... بكلِّ تفاصيلها... ألعبُ في الشوارع، أدخلُ صفوف المدرسةِ، ألاحقُ قوافلَ التجّارِ القادمين من فلسطين.

كان يتحدثُ إليَّ وعيناهُ تبحران في شوارع المدينة، تسوقني مخيّلتي إلى طفلٍ، يعبثُ بالتراب، يتصيّد العصافير، يحمل حقيبة المدرسة، أستفيقُ من شرودي لأرى ركاماً ضخماً من الحجارة وفوقه لوحةٌ سوداءَ كُتبَ عليها مدرسة: (أحمد مُريود).

يشدّني حديثه فقد بدا لي كطفلٍ صغيرٍ يسهلُ الولوجُ إلى عالمه الطفلي يتّجه إليَّ قائلاً: تعالَ تعالَ معي لنشربَ الشاي عند (أم حنّا) تحت شجرة التوت.

سرنا بضعة أمتارٍ باتّجاهِ حيٍّ قريبٍ إلى أن وصلنا إلى بيت التصقَ سقفه بالأرض وأمامه شجرةُ توتٍ

ضخمةٍ، جلسَ على الترابِ تحتَ الشجرةِ مُسنداً ظهرهُ إلى جذعها وجلست قبالته على عمودٍ إسمنتي مُلقى على الأرض قال:

أَلَمْ أقلْ لك إنني أعيش حياتي كاملة كنتُ آتي مع أمي إلى هنا إلى بيت أمِّ حنّا ألعبُ مع أولادها تحت هذه الشجرة، كانت أم حنّا تخيطُ فساتينَ العرائسِ، بقيت أم حنّا ولم ترحلْ مع أولادها والنازحين في أثناء الاحتلال آثرتْ الموتَ بقيتْ مع فساتين العرائس تحت هذا السقف وبقيت هذه التوتة... أتعلمُ أني أسميتُ التوتة أم حنّا... انظرْ وأشارَ إلى الجذعِ... حفرتُ اسمها هنا في أول زيارةٍ لي بعد أن رحل الصهاينة لقد حطّموا كلَّ شيءٍ، خرّبوا المدينة حتّى الحجارة سرقوها ليتحصّنوا بها، وتلمّس الجذع وأردف: ما استطاعوا قلعَ جذورها.

سألتُه: هلْ لك أقرباءٌ خلفَ الأسلاكِ الشائكةِ أقصدُ في الجولان؟

هزّ رأسه كمحاربٍ عتيقٍ: لي نصفُ روحي.

. مَنْ؟ حبيبتك... لاشك وأنك أحببت فتاةً من قرى الجولان قبلَ احتلالها.

قال مبتسماً: لا... لا في حياتي لم أحب سوى زوجتي، ولكن اسمعْ سأروي لك حكايةٍ بعد أن تقدم لنا أم حنّا الشاي...! ابتسمتُ له فيما تابعَ هو حكايته.

قال: كان ذلك منذ زمنٍ في ليلةٍ ليست كمثلِ هذه الليالي بعدَ النزوحِ بثلاثِ سنوات، كنتُ قد التحقتُ بالجيش شأني شأن بقيةِ الشبابِ الذين نزحوا عن مدينتهم وقُراهم كانت وحدتنا العسكرية ترابطُ بالقرب من "خان أرنبة" في الليل كان سوادُ الحجارةِ يمتزجُ في الظلام عن شمال جبال الشيخ، سكونٌ مهيبٌ يخيّمُ على المنطقة يقطعه بين الفينة والأخرى رشقاتُ رشاشٍ أو دويُّ انفجارٍ نزقٍ.

الرائدُ قائدُ وحدتنا اعتادَ أن يُوكل إليَّ مهمة الحراسة الليلية المتأخرة وكنّا في كمينٍ متقدمٍ أمام خندق ترابي مغطى بألواح التوتياء، كنتُ أحسُّ أنّ نبضاتِ قلبي تمتزجُ مع نبضات رشاشي، من خلفنا أشعلتْ خان أرنبة مصابيح الحرب، عينايَ تثقبانِ جدارَ الظلامِ تحرثُ حقولَ المكانِ لأن الوضع في المنطقة يُنذرُ بحربٍ وشيكة.

لا تزالُ كلمات الرائد ترنُّ في سمعي بعد أن رَبتَ على كتفي مشجعاً إيايّ: يا علي الموقف يتطلّب حذراً شديداً ووعياً تاماً، العدو على مقربة منّا وأيُّ تصرفٍ خاطئٍ يكلّفنا كثيراً وأنا أعتمدُ عليكَ لأن ثقتي فيك كبيرة يا (أبو الشوارب).. آهٍ.. هكذا كانَ الرائدُ دائماً إذا أرادَ أن يستثير رجولتي ينعتني بأبي الشوارب.

كنتُ أعلمُ دائماً أنْ لا شيءَ يعيدُ إليَّ مدينتي وأرضي وحلاوة العناق معها إلاّ رشاشي... لا التهديد ولا الوعيد، ناره وحدها قادرةٌ أن تشعلَ فتيلَ اللقاءِ.

زفرَ زفرةً طويلةً وقال: اسمعْ يا أخي لا أنسى وصيّةَ أمي ما حييت وهي تغرسُ شجرة الكينا في أرض الدار وأشار بيده إلى شجرةٍ ضخمةٍ... ها هي هناك، قالت أمي: أبوكَ . رحمةُ الله عليه . استشهدَ على أرض فلسطين مع جماعة البطل عز الدين القسام، آثرَ أن يأتي من الشمالِ من ((جبلِ الزاوية)) ليلتحقَ بصفوفِ المجاهدين وأنا أحببتُ هذه المدينة ولن أغادرها علّي إذا متُّ أُدفن قريبةً منه.

أصبحتْ الحراسةُ عندي طقساً من طقوسِ العبادةِ، ضبطُ نفسٍ، تركيزٌ ، فطنةٌ حاضرةٌ دائماً وكأن في داخلي مُهرٌ ينتظرُ السباقَ، والشوقُ يأكلني للتقدمِ للنارِ.

في إحدى ليالي حزيران شدّد الرائدُ في أوامرهِ علينا كثيراً وخصّني دون غيري قبل تسلّمي مهمةَ الحراسةِ بسيلٍ من التحذيرات.

عند تسلّمي مهمة الحراسة استطلعتُ قطاعي يميناً شمالاً وفي كلِّ اتجاهٍ.. انتفضَ قلبي عندما رأيتُ شبحاً قادماً باتجاهي على مقربةِ أمتارٍ قليلةٍ... تذكرتُ أوامرَ الرائدِ لا تطلقْ النار، لا تنبّه لوجودنا، الشبحُ يجتازُ خطَ الأمانِ بُنيتهُ ضخمةٌ وطولهُ فارعٌ، وكنمرٍ هائجٍ قفزتُ في وجههِ، بطحتُه أرضا، لويتُ ذراعه خلفَ ظهره دونَ أن

أقولَ له قفْ... أو كلمة السّر، انتزعتُ مسدسهُ، هامساً في أذنه مع هزة عنيفة تلصقه بالأرض، مَنْ أنت؟ لم يجبْ... إذاً إسرائيلي... لن أقتلك قد يُرجى منكَ نفعٌ.

قذفتُ حصاةً صغيرةً إلى سطحِ الخندقِ فخرجَ رئيسُ الحرسِ، الذي قامَ بإبلاغِ الرائدِ أسرَ أحدِ العناصرِ المتسللينَ.

في الخندق فتشته، أخرجتُ ما بحوزته، تفرّست في وجهه كان ذا ملامحَ سمراءَ تنمُّ عن رجلٍ في عقدهِ الرابعِ، إلا أن سؤالاً واحداً شغلني، لِمَ لمْ يقاومني رغم أنه يحمل سلاحاً؟ لكن سؤالي بدّده قدوم الرائد مسرعاً، هبطَ أسفلَ الخندقِ وما إنْ رأى الرجل حتّى قدّم له التحية العسكرية، وتعانقا عناقاً حارّاً، قال لي: الرائد وقتها أحسنت يا ((أبو الشوارب)) إنه المقدّم محمد من سرية الاستطلاع في داخل الأرض المحتلة.

التفتَ المقدّم إلى جماعتنا في الخندق قائلاً: جهّزوا أنفسكم، سنقوم بغارةٍ مفاجئةٍ وأمرَ الرائد أن يبلغ بقية الفصائلِ بالاستعدادِ للهجومِ، ثمّ طلب منّي الكيسَ الذي أخرجته من عُبّه فأخرجَ منه خريطةً، وشرعَ يرسمُ مخططَ الهجومِ مع الرائد على تراب الخندق، ثمّ نهضَ، فأبلغ القيادة أن مجموعة الاستطلاع في الداخل تنتظر الهجوم وأننا في الطرف المقابل مستعدّون لتنفيذ الغارة.

وددتُ بين اللحظة والأخرى أن أقبِّل يد المقدم، لو أعتذر له لكنّ نبأَ الهجوم أشغلني، كيف لا... وهو حلمي وحلم رشاشي الذي طالما انتظرناه.

كان الهدفُ من غارتنا إخراجُ مجموعةِ الاستطلاع المحاصرةِ في الداخل عن طريق إرباك العدو ومباغتتهِ وفتحِ ثغرةٍ من جهة الحميدية في الطوقِ الذي فرضه العدو الإسرائيلي على مدينة القنيطرة.

قبلَ بزوغِ الفجرِ بدأتْ عمليةُ الهجوم وأخذتْ المدفعيةُ تطلقُ الرمايات التمهيدية تساندها طائرتان تلقيان قنابلهما على مواقع العدو، وأخذتِ الفصائلُ بالتقدّم لتدمير كمائنه فدمرتْ أكثر من كمين وعدداً من نقاطه كانت المفاجأة مذهلة فقد بدأت عناصر الاستطلاع بإطلاق النار من الخلف واستطعنا كسر الطوق وإخراجهم.

استيقظتْ شمسُ حزيران على صوتِ بنادقنا، تمرغتُ كطفلٍ صغيرٍ بالتراب أحسستُ أنّه يعرفني فعانقني، ملأتُ صدري برائحةِ البلوط والكينا، ظهرت المدينة أمامي امرأةً مكسورةَ الخاطر، راعني هول تدميرها، كلُّ شيءٍ قد تهدّم وخُرِّب فيها تماماً، اشتعلت فيَّ نارُ الغضب.

عندما طلبَ مني الرائد أن أُحذّر الرفاق من دبابةٍ رابضةٍ خلف تلةٍ صغيرةٍ كان ذلك آخر ما سمعته منه، عندما لفتنا دوامة من الغبار، كانت قذيفة الدبابة قد استهدفتنا مباشرة فاستشهد الرائد وبُترت قدمي وبقيت هناك وأشار إلى السهل خلف الأسلاك الشائكة.

قلت له: أين؟.

انتصبَ علي الذياب فجأة بمساعدة عكازيه وقال: تعال معي.

مشيتُ خلفه حتّى وصلنا إلى مقربةٍ من الأسلاك الشائكة، فالتفتَ إليَّ وقال: أترى تلك الصخرة هناك عندها بقيتْ قدمي.

أُحسّها تناديني لأُكمِل خطواتي بها وأنا أتأرجحُ في مشيتي وأتمايل أتعلم أني رفضت تركيب قدمٍ صناعيةٍ بدلاً منها لثقتي أنني سألتقي بها، ففي كلِّ عام آتي إلى هنا، أتوثّبُ تشرئبُ عنقي إلى ما بعد الأسلاك، كثيرةٌ هي المرّات التي فكرتُ فيها أن أقفزَ فوق هذه الأسلاك اللعينة لأصل إليها، لأُكملَ طريقَ أبي لأصلّي خلفه في الأقصى، لكنْ انظرْ... هذه حقولُ الألغام ستمزقني قبل أن أصلَ إليها.

أتعلمُ يا أخي أنني أعتبرها نعمة من الله . هذه العاهة . تجعلني لا أنسى لحظةً واحدةً وصيّة أمي ودمَ أبي

ومدينةً أحبها الله.

وقفتُ أمامه لأرى فيه جبل الشيخ الذي لا يلين، عانقته، شممتُ فيه رائحةَ الزيتون وصلابة السنديان، عرفت فيه رجلاً من صخرٍ لا بائع تبغ عادي.

عندها تحلّق أولاده حولنا وقد علتْ أصواتُ السيارات معلنةً عودةَ الناس إلى بيوتهم، وبدأ الظلامُ يُخيّم شيئاً فشيئاً على المدينة التي كانت كلّ سنديانة وكلّ شجرةِ توت فيها تروي حكاية جسدٍ لم يكتملْ.

❑❑❑

اللغز المحيّر

قصة: محمود البعلاو- سورية

(1)

وقف المهندسُ نبيل الدخيل على حافةِ القناةِ الرئيسيةِ لمشروعِ البليخ تساءل في نفسهِ:

هل يأتي يومٌ وتتحولُ هذه الصحراءُ إلى واحةٍ خضراء؟ أم أنَّ الطوفانَ الحضاريَّ سيدركُها؟

المذياعُ لم يفارقْهُ منذ وصلت أساطيلُ الغزاةِ إلى شاطئِ الخليجِ، أدارَ الموجهَ:

محطةٌ عالميةٌ: عواصمُ العالمِ تشهدُ تظاهراتٍ حاشدةً تندُدُ بالحربِ.

محطةٌ عربيةٌ: شيخُ الأزهرِ ومفتي دمشقَ يفتيانِ بالجهادِ.

محطةٌ غربيةٌ: العراقُ يمتلكُ أسلحةَ تدميرٍ شاملٍ.

(2)

ذاتَ ليلةٍ جاءَها يبلغُها قرارَه: سألتحقُ بالمجاهدينَ يا هدى... لم يفاجئْها ذلك لأنَّه كان يحلمُ بالشهادةِ مذ عرفتهُ.

قالتْ: ومتى السفرُ؟

أجابها: غداً صباحاً إن شاء الله.

كانت طفلتاه مريمُ وإيمانُ تغطان في نومٍ عميقٍ. مزيجٌ من الفرحِ والحزنِ يبرقُ في عينيه عندما شاهدَ هدى تعدُّ طعامَ الإفطارِ بهمةٍ ونشاطٍ كعهده بها... طُبعت قبلاتُه السريعةُ على وجناتِ صغيرتيه وعندَ البابِ، أسرعتْ إليه باكيةً على صدره ضامةً يديه بكلِّ حنانِ الدنيا.

ضمّها بين يديه ومرّغ وجهَهُ بوجهها، استجمعَ كلَّ قواه ليتجاوزَ ضعفَهُ أمام لحظاتِ الوداعِ.

رقصت دمعةٌ في جوفِ عينه عندما أغلقَ البابَ خلفَه، نزل درجاتِ السُّلَمَ وهو يدركُ أنَّها ما زالت واقفةً تغالبُ دمعَها.

(3)

مجموعةٌ من المجاهدينِ العربِ تدخلُ قريةَ (أبو غريب). سألهم ضابطُ الموقعِ: هل فيكم من يحملُ مؤهلاً جامعياً؟ أجاب: المجاهدُ نبيل الدخيل من سوريا . مهندسٌ مدني.

. تحت إمرتك هؤلاء المجاهدون. وزّع عليهم السلاحَ والذخيرةَ. مهمتُكم القتالُ في حيِّ الأعظمية. وكلُّ ما تحتاجونه سيقدمُه لكم المقاتلُ علي. بارك الله بكم.

(4)

كانت قلوبُ المجموعةِ معلقةً بمذياع المهندسِ نبيل فهو يبثُّ أخبارَ المعركةِ بعضُها يشدُّ العزيمةَ وبعضُها الآخرُ يحزنُ القلوبَ.

طائراتُ الشبحِ تلقي حمولاتِها فوق رؤوسِ العراقيين.

صواريخُ توماهوك تخترقُ أسطحةَ المنازلِ وصدورَ الأطفالِ.

وزيرُ الإعلام (الصحاف): هؤلاء العُلوج مغول العصرِ سننحرهم على أسوارِ بغدادَ.

(5)

قالت صحيفة عربية:

(في قريةِ الرضوانيةِ أدرك آمرُ اللواء بحسِّه العسكريِّ رائحةَ خيانةٍ.

حاولَ على الفور الاتصالَ بقيادته إلا أن محاولاتِهِ باءت بالفشل. تصرّف تلقائياً بعد أن قدَّرَ خطورةَ ما يحاكُ من حوله. قامَ بتحريكِ قواته وافتعلَ برقيةً حرَّكَ بها القواتِ، وحملتِ البرقيةُ توقيعَ الرئيسِ.

وسرعانَ ما بعثَ بها إلى آمر اللواء الثاني. وبمقتضى ذلك تحركت قواتُ اللواءين بعمليةِ التفافٍ عكسيةٍ إلى منطقة البساتينِ حيث جرت معركةٌ ضاريةٌ قربَ المطارِ).

(6)

عيناها النائحتان سبقتا لسانها بالقول: سقطت عاصمةُ الرشيد.

ليلتَها لم تذقْ طعمَ النومِ (تساءلت: كيف قبلَ من شربَ مياهَ دجلةَ والفراتِ أن يسلِّمَ للأعداء مفاتيحَ الحياةِ المتدفقةِ في شرايينها الممتدةِ فوق الخارطةِ؟

كيف ارتضى من أُؤتمنَ على حاضرةِ بني العباس أن يسلِّمها لمن لا يعرفُ ربّاً ولا ديناً ولا حضارةً؟

ليمنحَهُ سلطةَ العبثِ بالمقدَسات وانتهاكِ المحرمات والوقوفَ عند بوابةِ الأمة متأهباً للقفز فوق ما تبقى من قلاعِ العروبةِ. اتسعت الدائرةُ. سلك القطارُ طريقَه باتجاه محطةِ العملاءِ فاستقلَّهُ ثلةٌ من المطايا وتصدَّع الجدارُ. ماذا تفعل يا نبيلَ ومن معك وقد قُبِض الثمنُ؟؟!).

(7)

راح شعورٌ من اللا معقولِ يجتاحُ أوصاله. أغلقَ المذياعَ. نظر في وجوهِ رفاقِهِ المجاهدين نظرةَ إكبارٍ، هؤلاء الذي حملوا العروبةَ يحدوهم أملٌ بالنصرِ أو الشهادةِ.

أغربةٌ تحلّقُ في سماءِ التي كانت عاصمةً وعلى مد النظرِ أرتالٌ من الدباباتِ والمجنزراتِ. يئنُّ النخيلُ، تتوجعُ الأرصفةُ، تتألمُ الجدرانُ، تموت الكلماتُ.

شريطٌ من الذكريات يمر في مخيلته. صورُ الطفولةِ في قرية الحفرِ المنتسبةِ إلى حمصَ السوريةِ، دراستهُ الجامعيةُ، مشاريعُ الاستصلاحِ في الرقة، مريمُ وإيمانُ اللتان تنتظرانِ عودتَهُ، ابنهُ الذي لم يره.

لم يخفف النبأُ من عزيمتهِ بل زاده إيماناً بموقفه.

سدَّد قاذفَهُ باتجاه أولِ دبابةٍ معاديةٍ ومع كلمة الله أكبر كان برجُها أثراً بعد عينٍ.

استمر القتالُ عنيفاً، لم يتمكنْ من المناورة مع جماعته: كانت القذيفةُ أسرعَ منه.

(8)

كانت أولَ من تلقى النبأَ: علمت أنَّه دُفن في حديقةِ مشفى الأطفالِ في بغدادَ، لم تفارقْها الدموعُ، تمتمت: إذا كان هذا فعلُ الحضارة فماذا يفعلُ التخلفُ؟؟!!

❑❑❑

مراجعات

□□

الأديبة كلثم جبر في مجموعتها القصيية

((وجع امرأة عربية))

القصة القصيرة التي كانت يوماً ما فن الرجل الصغير، تحولت وتغيرت. وصارت فن الرجل الكبير أيضاً. والمرأة الكبيرة. من يوسف إدريس وزكريا تامر إلى غادة السمان وكلثم جبر أيضاً. حتى لو حدث الالتباس في هذا الفن الأدبي بين الشعر والرواية.

إلا أن فتوحاته وكشوفاته ما زالت تتواتر وتتوالى في المشهد الأدبي العربي، وفي الأقطار العربية، وقد كانت الصحافة خير مساعد لهذا الفن على الانتشار. وكانت الحياة أيضاً. وحداثة التعبير الأدبي. وسيادة السرد الفني للنثر. وهكذا ارتفع شأن القصة القصيرة. وصار الأدباء يتطارحونها كاعتكاس لحدوثات الحياة في شؤونها وشجونها، ولحدوثات الذات أيضاً. حيث الكثافة التعبيرية. واللقطة النفسية. والإيجاز، والقطع، والتوليف، وتشريح الشخصيات. وتجريحها في عملية البحث عن فضاءاتها النفسية والاجتماعية والوجودية أيضاً. لذلك تضرب القصة الحديد وهو حام. وهي تبوح وتوحي وتدل. أكثر من التوصيف والتسميات.

وتتخارج من الواقعية، وتتداخل فيها، كما وأنها تذهب إلى الأسطورة والرمز، وهي تسبر أعماق النفس واعتكاس حدوثات العالم فيها، واختلاجها وتلجلجها أمام ما تكابد وتعاني. خاصة وأن الرغبات البشرية غلابة، والمسافة بين ما يرغب الإنسان وما يستطيع، شاسعة، وهي تتسع وتضيق، وتتوتر وتتراخى حسب علاقة الكائن مع ذاته ومع العالم الذي يشتجر فيه ويحترب. ويبحث عن الحب والسلام والطمأنينة. وعن العدالة والحرية. ولا يتوانى عن المقاومة وفعل المستحيل للوصول إلى ذلك. وهو يصطدم ويتصادم مع صلادة الواقع ومقاوماته أيضاً..!

والأديبة القاصة كلثم جبر تشحذ أسلحتها السرية والعلنية في مجابهة العالم. ومكاشفة عوالمها النفسية. وإشكالاتها في الحب والحرية والتوق إلى أنسنة الإنسان. لذلك ما كان عليها سوى اجتراح هذه القصص الفصيحة الافتضاحية. التي تغلب عليها المواقف الوجودية. للذات التي تجابه العالم وحيدة. وكأن الوحدة الداخلية، والوحشة، وفقدان الاتصال، هي ما يعذب شخصياتها النسائية والرجالية أيضاً، لأن العطب نفسي واجتماعي معاً. وهما يتنافذان ويتناضخان في هذه الأزمنة الرمادية والسوداء، وفي تلك المدائن الغامضة. وما بين الإقامة والرحيل. حيث تنقي القلق والأرق من الشوائب. وتستعير طبيعة تتواقت وتتواقع مع أحزان شخوصها الذين يقبعون في منفى. ويعانون الاغتراب. وكل ما يكابدونه يتعالق ويتعاشق بورطة الحياة. وفقدانهم الاختيار. والحرية والانطلاق، وتفتيشهم عن العدالة والحرية في عالم لا يقدم لهم أية فرصة للانعتاق من المعوقات والأعراف والتقاليد والمؤسسات المتخلفة التي تنتظم حيواتهم. لذلك نلمحهم ونحسهم كمن وقعوا في الفخ، وهم يتخبطون، ويضطربون ويصطرخون للخلاص، وفي عمق الإحساس الوجودي، ينفلت بعض المكبوت. ونرى استحالة الخلاص. رغم محاولات التمرد والمقاومة. إلا أن الاستسلام بعض خياراتهم المفروضة عليهم. حتى لو ضربوا في الممكن والمستحيل. وأشاروا ودلوا عليه وأوحوا به..

شخوص القاصة كلثم جبر في عنف التوترات التي تستحدثها الحياة فيهم، فكيف إذا كانت هذه التوترات توترات امرأة. والقمع والعنف مضاعفان عليها.

والمكبوت فيها متراكم وقديم، ولا بد من حفره ونزحه، وانتزاعه مرة إثر مرة، حتى تصل هذه الشخوص الأنثوية إلى التماس مع إنسانيتها، واكتساب عناصر إيجابية. من خلال استنهاضها. وتفاعلاتها مع الحب والحياة، والرغبة، والأمومة. وتخفيف دراما المنفى الذاتي القاسي، والاغتراب الموحش الرهيب.

إن التموجات والرقرقات التعبيرية، هي التي توفر الفرصة لهذه الشخوص التي تتواتر في حضورها ما بين الأحلام والكوابيس. وهي بدلاً من أن تكون في همس الجفون تتواصل فيهم، وتستنزح أعماقهم وأفعالهم، وردود أفعالهم، حد الهذيان والجنون..!

ولا عجب إذا كانت القاصة تتعالى داخل الذروة الدرامية لقصصها، وتتجلى فيها. أو أنها تمارس جدلية الخفاء والتجلي. بسبب ضروب الحداثة الأدبية التي تتيه فيها وتتماهى معها.

فهي منذ القصة الأولى التي أخذت عنوان المجموعة "أحزان امرأة عربية" تقرر هذه الجملة "أسقط في الغربة" وكأنها تضعنا وتضع المرأة العربية جميعها في الغربة، بسبب التمييز الواقع عليها، لكنها وهي المتزوجة المريضة وفي حوار درامي مع الزوج عن الدواء والنوم. نرى الانفصال والانقطاع اللذين تعاني منهما، كما تعاني من انهيار الزمن وامحائه. وهي في رحلتها إلى الخارج للعلاج. تحاول أمراً ما التواصل في الواقع أو الحلم. وما بين الشخص الآخر الذي تلتقيه أو تتوهمه. تتخالج روحها وجسدها. وتعترف أنها قاب قوسين وأدنى من الهذيان. وظلمة الوجود، وأنها ليست حرة. فهي في اغترابين: اغتراب داخلي واغتراب خارجي. تحفرهما بلغة درامية شكسبيرية، نابضة متوترة مشحونة بطاقات غامضة، توشك أن تفضي بها، لكنها تحتبسها في دخيلتها خوف المتاهة والهاويات والضياع. وحين تفقد الواقع وتنبذه. تتعالق بسوريالية الواقع تستحمله وتنجذب إليه. وهنا يحدث الشرخ العميق والتوتر حد الانقطاع، والمرض أيضاً. ليس مرض الجسد، بل اعتكاس ذلك في مرض الروح وفوضاها كذلك..

إن بنية القصة التي تعتمد الوحدات التعبيرية والمشهديات والمرايا. تعمرها الكاتبة حجراً حجراً. ومدماكاً مدماكاً. وتشيدها من شاعرية التعبير. وشفافية اللغة المصفاة من الأخلاط والشوائب. المليئة بالأمزجة والنكهات. الألوان والعطور. الصبابات والغوايات التي تتطارحها وتتجارحها في جغرافية القصة، وفي تضاريسها. وجيولوجيا أعماقها أيضاً. ووشيعة القصة الدراما والاصطراع والصراع الداخلي. وتصادم العطر والمبحرات في فضاء الرغبات وفضاء النفس. والإحالة إلى الوجود والاستحالة فيه. وكأن الكاتبة المهمومة المتألمة، المتوجعة، المتفجعة على المصائر. عرافة تتقارأ وتتكاتب مصيرها التراجيدي في ذلك، وهي تعتصر ذاتها وتهصرها لاستخلاص أكسير الحياة. وكي تبقى على رمقها، متشبثة بالوجود. مقاومة وراسخة في الحركة والصيرورة، وإن كانت الأحوال غير الأحوال. وهي مجال التكيف وانعدامه. في مجال المعرفة وعدم الأخذ بها كلياً. وفي مجال الحلم. واستكناهه. وعدم ممارسته.

إنها تتجوى وتتجون في التعبير داخل الوعي واللا وعي، تتمرأى، وتغرف من المكبوت والمحجوب والمتروك والمهمل والمنسي من شؤونها وشجونها ما وسعها ذلك..!

والقاصة كلثم جبر التي تمخر عباب هذه المحيطات المتلاطمة المترامية، وتغوص على هذه القيعان الإنسانية النفسية، الموارة المدوية، يساعدها في ذلك التعبير الشعري الذي تمارس فيه القبض والبسط، والمد والجزر، والقنص والخطف، والإيجاز والسرد الموجز المتوتر المشحون، وكأنها تكتم غيظها وغضبها تحت هذا الأسلوب، وهي تذهب عميقاً وبعيداً في المونولوج، وتتبارق وتتراعد في الديالوغ، وإن كانت مجموعتها تعتمد المونولوج إجمالاً.

إلا أنها توازن وتتوازن في مطارحة الديالوج، لتفجير الحركة في سياقات القصص. وعبر حدوثاتها وكائناتها، وهي تفعل ذلك في قصة "الصهد والرحيل" حيث تقع الشخصية الأنثوية في حب عامل عربي. يعمل عند أبيها. وهي في محيط الأسرة البطريركية التي تجعل من الأب ظل الله. لكن إشكال استغلال العمال. والسرقة في النهاية لا يشفعان للعامل بالبقاء رغم استثنائه. هذا العامل المثقف الذي تجمله في غرفته بامرئ القيس ونزار قباني واللورد بايرون، وما الإشكال القوي الذي يقع سوى ضربة موجعة لحياة العاشقين، ومشاكلة قيم الكسب الحلال والخيانة وغير ذلك. إلا أن الدراما بمجملها تتجلي عند الفتاة التي تحب العامل، وهي تبدأ بتعليم الأطفال المثل التي تؤمن بها . الحق، الخير، العدل. إلا أن حدث القصة يفضي إلى عكس ذلك تماماً، بسبب انجراح رغبة الحب وانكسارها أمام إشكالات الحياة، وكأن الشرخ بين القيم والواقع كبير، ويتعاظم. وتبقى القيم معلقة

في الخطاب التعليمي دون الممارسة، لكنها رغم هذا وفي عود على بدء، تظل تردد مع تلامذتها. الحق الخير العدل، حتى لو انهار عالمها كله، وانتقل من الحضور إلى الغياب والتلاشي..!

إن التباس الأحزان وإشكالاتها في قصص المجموعة، حارقة ومدوية عالياً، شفيفة ورهيفة كما لغتها. وفي ميلاد جديد، تذهب مع عائلتها إلى باريس، دون حقيبة، وفي الصباح الباكر، تبدأ رحلة في الشوارع المستقيمة، وتقف أمام المخبز. وتلطم عامل الفرن غير الفرنسي ولا تعرف اللغة، وتنسى اسمها. وهي بغير نقود. وتستشعر الجوع. وتتوق للحرية والتحرر من الحاجة. وتحلم وهي غافية في الحديقة، وتستغيث أهلها. وتود الذهاب دون العودة. لأن السفر يفتح لها فضاءات الرغبة والحرية، لكنها في النهاية تتوق للانتماء. وتريد الوطن. إن حيثيات هذه القصة تذكر بمتاهة يوليسيز في الأوديسة. وتذكر باستحالة أن يكون الإنسان بدون اسم، حتى لو كان السيد ك في القضية لكافكا، ومستحيل أن يكون دون مطرح، ومكان، رغم أن حدوثات القصة تتلامح وتتلامع بين الواقعية السحرية والحلم، ومشاكلة عوالم باريس، المدينة الهائلة الرائعة. إلا أن كينونة الإنسان تنتمي إلى الوطن الذي يستزرع الحنين إليه في العظام...!

الصندوق الخامس كأنه صندوق باندورا، المليء بالأرواح المعذبة عبر الرسائل، أم لابنها، حبيبة لحبيبها. زوجة لزوجها، ساعي البريد وإشكالات ترك زوجته له. ثم عدم إرساله الرسائل. رسالة ابنة لأبيها لتحويل مال لها. ضرب الرأس بالصندوق الخامس وإحراق الرسائل المنهمرة منه من قبل ساعي البريد، ترك الزوجة العاقر لزوجها بسبب عدم وجود طفل وعدم قدرتها على الإنجاب، إن مصائر الرسائل وأحوال أصحابها. كالقدر اليوناني الحتمي المضروبين به. على دراما إنسانية، في الوصال والانفصال، والحضور والغياب، وكأن شجرة السنديان العجوز. معادل موضوعي لامرأة تحب، وتمارس فعل الحب، لكنها تحبط بسبب ضياع اللؤلؤ من قريتها السوداء. ولن يكون لها عرس، والعجوز يصور حالتها تقتلعها الريح. أو تأكلها النار. أو ضربات فلاح حديدية. وفاطمة تحلم بالحب والحياة، في مناخات كابوسية. محمومة محمولة على انتظار الفرح والأحلام. وفي الحصار بوح عاطفي وإنساني جارح وعنيف ووجودي بين زوج وزوجة يستحيل الوصول بينهما في اليقظة والنوم، بينما تتراءى للزوج صور حبيبته، في المطر

والسيارة، وتزوجته الزوجة لأنها في الثلاثين هو لا يحبها وهي لا تحبه، إن فساد الحالة من داخل المؤسسة تستعريه الكاتبة، بين الحلم والواقع، وبين السلب، وأطياف الإيجاب، لكن حريق الرغبة والحب يأتي على كل شيء، حيث لا وجود للحياة دون الحب، والبريء مواجهة بين شاب عائد من السفر بحقيبة فيها تفاصيل خيباته وإحباطاته من الحياة، بسبب صعوبة طفولته وعيشه، بين أبيه المزواج وضرب خالته له، وظلم أبيه لأمه، وممارسته الحياة والعلاقات في الخارج بكامل الفوضى والجنون، وأخذ امرأته لطفله، وعودته ليواجه بقمع رجل الجمارك له، ثم حين يفض الاشتباك، وتنحل خيوط التوتر، يظهر بريئاً. ونتعاطف معه في تمرده على الحياة وعلى رجل الجمارك معاً، خاصة وأن مونولوجاته عن حياته، راعبة، قاسية، صعبة وعنيفة..!.

وفي الحلم فتاة يرفضها حبيبها بسبب إدمان والدها للخمر، ومعاناتها بسبب ذلك، وهي يجب أن لا تتحمل جريرة آثام والدها. وحين يطلب منها حبيبها العودة والزواج، تطير من الفرح، وترغب إخبار صديقتها، وفجأة، التقيا، وهمس لها بالحب بين باقات الزهر، وهي ستؤدي ركعتي صلاة، لأن الله استجاب دعاءها بعودة حبيبها لها زوجاً..! في باقة العشب البري إشكال تعامل الطبيبة مع المريض، وتحذير الأستاذ من تدخل العواطف في ذلك. ورفضها تشريح إنسان ليكون مادة للتدريس، إنها تنظر إليه بوجهه الطفولي الذي أثر فيها. كإنسان وليس كفأر اختبار. بينما تهدي باقة العشب البري لأستاذها وتبكي.

في الانكسار مريض نفسي خرج من المشفى، ويريد العودة للعمل قانوناً بعد شفائه، إلا أن ذلك صعب، حتى أن الدائرة جميعها انتقلت من البناية، ثم أنه يريد الزواج من ابنة عمه. لكن أباه يرفض ويصفعه، ومع هواجسه تنتهي القصة بالممرضين يلبسونه قميص المجانين..!.

الوجه الآخر، قصة فتاة في الجامعة، يحترق وجهها بالأسيد، وهي تحب ابن خالتها الذي كان يعشق وجهها كثدي أمه، إلا أن هواجسها بعد هذا التشوه والتغيير، تجعلها تتردد في هذا الأمر، وحين يحين الوقت تأخذ ثوب عرسها وتحرقه. وترفض الزواج لأنها تحب وجهها الجديد. وهي توحي بأن شخصية المرأة هي المهمة، وليس شكلها.

لا يمكن الاعتماد على تلخيص القصص غير المجدي في مقال أدبي، إلا أن ذلك للاستئناس وأوافق الأستاذ رجاء النقاش في ذلك، أما ما فاجأني فهي السوية الفنية العالية للقصص والكيفية التي عبرت بها الكاتبة عن شؤونها وشجونها كامرأة، تتداخل في إشكالاتها، وتتخارج منها، وكأنها الألماس الذي يلتمع من كل جانب يشع ويضيء، هي كذلك في صفاء لغتها، وفي احتدامها، واحتمالها للمعاني التي ترغب الكاتبة مناقشتها، إن الإيقاع الوجودي، حاد وحارق في القصص، ومأساة المرأة العربية، عدم امتلاكها جسدها، فكيف تمتلك أي شيء وكيف تختار حريتها، رغم عزيف الكاتبة على الشأن الاجتماعي، وعلى الأمومة التي ترغبها كل شخصية من شخصياتها في نوازعها وتوجعاتها.

إن شخصيات الكاتبة، مغدورة اجتماعياً على وجه التحديد، لذلك تعتكس الأمور النفسية، والعصاب، وربما الجنون، عميقاً وعنيفاً فيها، إنما الأسلوب الشعري هو الذي يجعل ذلك مقروءاً بسلاسة، ومحسوساً بتموجاته ورقرقته، ومشعوراً بما ينطوي عليه من أفعال وأسماء. خاصة وأن مرايا الكاتبة رائعة صافية في قصصها، ولديها هندساتها المرئية واللا مرئية للقصص في إيقاعاتها ومشهدياتها، ووحداتها الجزئية. والتعالق والتعاشق بين هذه الوحدات التي يتفشى فها الهارموني وتتعالى فيها موسيقى اللغة، وموسيقى النفس، خارجاً وداخلاً معاً. وحين يشتد التوتر تصخب الموسيقى. وتتحول إلى إيقاعات ضارية، توصل الكاتبة من خلالها ما ترغب وتريد.

الموسيقى حزينة والإيقاعات حزينة، والكاتبة في امتحان دراما الجسد والروح للمرأة التي تتحافرها وتتنابشها في دخيلتها وأسرارها، وكمن ترى رؤيا من خلالها. لذلك تتجوى وتتجون في كائناتها، ومحمولات هذه الكائنات، من الرغبة والانكسار، ومن الإحباط والنكوص والتثبيط بين ما ترغب به هذه الشخوص. وما تصطدم به في الواقع، حتى لو كان الفعل الدرامي يقع عليها أكثر مما تقوم به..!

لا شك أن الكتابة القصصية عند الأديبة كلثم جبر نوعية، تأتي من أعماق كينونتها، من وعيها ولا وعيها، ومن عصارة جسدها وروحها، ودوامة قلقها على ما يهدد إنسانية الإنسان. ولأنها تعتمد ذلك، فهي مقلة في إصداراتها، وقصصها مفخخة ملغومة أسلوبياً وإنسانياً. وخالية من الفضفضة والثرثرة. والتقاليد الفنية القديمة. والسرد الممل.

وكأنها تكتب قصصها كقصائد شعرية نثرية حديثة، حيث المجاز والجماليات غفيرة متواشجة متآزرة. ملتئمة ملتغمة. وكأنها كرات بلورية رائعة ساحرة. تقرأ من خلالها مصائر كائناتها التي تحمحم وتحتدم فيها، وتجمع أعماقها وتجمح فيها أيضاً، لذلك تكون الكاتبة، في ذروة يقظاتها، كما لو في صحوها ومحوها لما تكتبه وتقوله. وربما أكثر لما توحي به وتدل عليه، أو لما تصمته وتحيله للقارئ كي يستكمله حسب وعيه للقصص. وتلمسه للاختلاجات والتلجلجات والضراعات والاعترافات والإشارات والرموز المبثوثة المتفشية في جسدانية القصص المتشابكة المتعضية..!

إن منسوب الإبداع مرتفع. كما منسوب الدم المضروب المضروم بحرائقه وعطالته، لذلك تصرف الكاتبة من مخزونها اللغوي والفكري في قصصها وتسرف كذلك. من أجل. إخصاب هذا الأسلوب وترويته، حتى تجلى وتوهج، كما أنها بثت الطاقات الشعورية فيه. فكهربته ومغنطته كذلك لاستدراج الجاذبية والتشوق فيه، وكأنها نجحت في هذه الإحالات والمقامات والمقابسات التي تداولتها عبر القصص، وكانت حميمية محمومة في اكتشافها واستبصارها. وفي التعاطف الشديد مع كائناتها المغتربة عن أجسادها، وأماكنها، وأزمانها أيضاً. وهذا هو الإشكال الذي تتعازفه الأديبة، وهذه هي الثيمة التي تفتقها وتنفجر فيها عبر قصصها..!

زهير غانم

□□

الحنين وبحر الذكريات

كان من أكثر الشبان الذين عرفتهم ذكاء وطموحاً واجتهاداً على كثير من الطيبة والصدق والتواضع، قيل له: الفقر في الوطن غربة فحمل صرة همومه وذكرياته وطموحاته ورحل.

وبعد خمسين عاماً من الدراسة والعمل والاختبارات صار الطبيب اللامع وعالم النفس المرموق عالمياً، وبقي شاعر المشتى وابنها البار ريان الحلو.. كان اكتشافه الوجودي الأهم في نظره هو أن الثروة والجاه والمجد والشهرة فقر في الغربة، وأن لا شيء يضاهي الأهل والوطن.

أيُّ سحرٍ عجيب هو هذا الذي يجعلنا نعاود اكتشاف الوطن؟ أو أيّ طاقة روحية هي التي تجعلنا مشدودين إليه ونحن على بعد مئات الأميال عنه؟.

قال لي رجل لطيف كان ينتظرني في اتحاد الكتاب العرب! أنا صهر ريان الحلو...

صافحته وفي ذهني تدور عجلات الزمن رجوعاً إلى تلك الأيام، سطعت الذكريات ونهضت الوجوه والأشياء والأمكنة من كهوف طمرها النسيان بغباره على مدى خمسين عاماً أو يزيد. ما أعجب الذاكرة البشرية! أهذه العوالم الغافية توقظها في لحظة همسة أو إشارة؟

وسألت صديقي عن حاجته فأخبرني أن الدكتور ريان الحلو يريد أن يصدر باقة من أشعاره وقد حولتها مديرية الرقابة إلى اتحاد الكتاب... لم أكن أعرف أن الدكتور العالم ريان الحلو شاعر... وها أنذا أعيد قراءة ديوانه الأول... وها هي ذي فسحة الرؤى تتسع وينابيع الحنين تتدفق صافية مفردة.

الدكتور ريان الحلو من مواليد المشتى عام 1937. سافر أواخر عام 1958 لدراسة الطب فنال الدكتوراه ثم درس علم النفس واختص بالطب النفسي ثم العقلي... أدرج اسمه مع نبذة عن حياته كأحد أشهر الأطباء وعلماء النفس منذ أواخر الثمانينات في الموسوعة الألمانية . النمساوية السويسرية... وهو إلى ذلك وقبل ذلك يكتب الشعر . وقد نشر بعض قصائده منذ عام 1954... (راجع الغلاف الأخير من "خواطر مغترب").

تطالعنا الملحوظة التالية على الصفحة الأولى من الكتاب: "يرصد ريع الطبعة الأولى من هذا الديوان للهلال الأحمر الفلسطيني، هذا العملاق الرائع الملامح في تاريخنا العربي الحاضر" ونحن لا ننسى أنه متزوج من فلسطينية... أما الإهداء فيبدأ هكذا "إلى وطني الحبيب الذي أحمل في غربتي من قرابة نصف قرن تربته زاداً لتدفع عن جذور نفسي الموت الذي كنت ولا أزال أخشاه..." ثم لا ينسى أن يذكر أبناء الوطن المغتربين الذين "يحملون ما أحمل من شوق إلى وطننا الغالي... وإلى أهلنا وأحبائنا المقيمين فيه...".

في "مدخل" يشير إلى مسألة شديدة الرهافة: "فنحن لم نهجر وطننا بل تغرّبنا عنه، ومن هاجر، قد يأتي اليوم الذي يقطع فيه علاقته، ولو بشكل غير إرادي مع وطنه الأم، أما المغترب فيحيا طوال حياته في وطنين، وطن مولده ووطن سكناه، وقد يأتي اليوم الذي يصبح فيه غريباً في كلا الوطنين، فيصبح حنينه ألماً دائماً وضياعاً مستمراً، يود أن ينهيه، ولكنه لا يستطيع، ويستمر الشوق وتستمر الغربة، إذ تربطه بوطنه الأم الجذور وفي وطن اغترابه الأغصان، فيصبح بذلك كجذع الشجرة أسيراً بين جذورها وأغصانها..".

في "كلمة شكر" يوجه المؤلف التحية إلى حكومة الجمهورية العربية السورية على رعايتها شؤون المغتربين ثم يتكلم عن برنامج "على عيني" التلفزيوني ومقدمته السيدة رائدة الوقاف ليختم كلمته بشكر من ساعده في إخراج كتابه إلى الوجود ومنهم هالة القنواتي من المشتى ومنهم فنانة المشتى التشكيلية التي صممت الغلاف أديل الحلو ثم يخص بالشكر حنا جرجس جرجس الذي أخرج الكتاب، وكأنه يريد أن يشير إلى أن كتابه "مشتاوي" بامتياز... لكن مشتاوية الكتاب الأبرز والأميز تتجسد في قصائد الشاعر المتوهجة...

وتبدأ الرحلة على السفينة "أشيلوس" ويعلن الشاعر "وقد خلّفتُ في الشام الفؤادا" ثم يخاطب أمه:

وأمي... كيف حالك يا ملاكي　　　أزادك بُعدُ أصغرهم سهادا؟!

(راجع ص 2) وتاريخ كتابة القصيدة هو 1958/11/24... ولهذا دلالته.

الأم والوطن أقنومان مقدسان لدى شعوب العالم قاطبة، ولكل وطن رمز يدل عليه ورمز وطن الشاعر "وطن النور" هو بردى:

"بردى... أيُّها الخلود ترقرق

إن قلبي لسحرك اليومَ صادي (صادِ) (ص4)

أما عن صبايا بلاده فلهن شأن خاص:

أتـــذكرني.. صـــباياها   أنـــا الولـــد الـــذي أبحـــرْ

أخـــذت وجـــوههن معـــي   إلـــى عـــالمَي الأكبـــرْ (5)

وتعود صورة الأم... يحن المغترب إلى خبزها وإلى الزيت والزعتر:

"أينســى حضــنها طفــل   غــداً شــيخاً ولــم يكبــرْ

بــدفء غيــر مــا أعطــاه   صــدر الأمِ لــم يشــعر

لكــم حقــق أحلامــاً   ولا زال هــو الأفقــر" (ص6)

وطبيعي أن تأتي المشتى بعد الأم والوطن:

إذا ســألتُ عــن الولــدِ   الــذي فــي الكــونِ قــد هامــا

وخبــأ فــي حنايــا القلــب   مــن (مشــتاه) أحلامــاً (ص10)

ويأتي جواب الشرط "إذا سألت" موجعاً كنصل حده سؤال:

أتثمــر تينــة الــدار   التــي يبســتْ ولــم تــورقْ" (ص10 . 11)

وتترجع الأصداء ولهى...

وتمر صور أيام الدراسة، تطل وجوه رفاق الصف ورفيقاته... ويشكو عطشه إلى بردى، يعلن "أحبك يا دمشق" يبشرنا بقيامة الشام في ذكرى الجلاء... يقدم لنا مبتهجاً "القصيدة التائهة" ثم يروي لنا "قصة الطير" وقصة الغربة:

"سوريا... قد فتكَ البعدُ بنا

كيف يحيا سمكٌ من غير ماء؟!

ثم يهتف معتزاً بالوطن:

"لــم يمــت طيــر وفــي خافقــه   للــذرا شــوق وللعــش ولاء (ص29).

ويرى المشتى في حلمه فينايديها "عروسة الأرضِ... إن البعد يؤلمني" (ص31) ثم نمسح ما ترقرق في المآقي من دموع على رحيل والدته.

ويهدي قصيدته "قبض الريح" إلى زملاء الدراسة بعد تفرّقِ الشمل... ويهدي "إنسان مشتى الحلو" إلى أبناء مشتى الحلو "أخوتي وإخواتي" ويعود ليسميها "ضيعة الصفصاف" أو هكذا كانت... فالمشتى صارت مدينة وما زالت ضيعة في ذكرياتنا... أما "دم الشهيد" فسيبقى مناراً... على الرغم من أن هموم الوطن صارت أكبر من هموم الشاعر (راجع ص 38 وص39).

ويسأل الصديقة الوفية الأستاذة هالة قنواتي: "كيف حال الربوع"، فنقرأ أسئلة أخرى... أسئلة وجودية ونسمع شكوى... فالغربة "تملأ الفؤاد جراحاً" والرفاق ضاعوا في دروب الحياة وضاعت الأمنيات... ويقدم لنا نفسه ورفيقه الشعر "اليتيم" ثم يعاتب قلبه "المريض" فنسمع أصداء من سيرته الذاتية المستقيمة...

حين اعتزل الشاعر الطبيب الجراحة خاطب نفسه متألماً:

"كيـف أصـبحتَ بـين مـا كسّـر الـدهْرُ وألقـــاه خارجـــاً مـــن رمـــاح؟! (ص48)

وتوجعه أحوال شعر المهجر:

"عاهاته قد كثرت..." ويردف "فعاش أمياً... حزين الوجه... رث الملبس" (ص49) وتوجعه جراح الشعب وهو الذي ترك قلبه في "جلق" ويكتب إلى حبيبته ما بعد القصيدة... ثم يخبرنا من أين تعلم الغناء "تعلمت من شفتيك الغناء" (ص55) لكن ما الجدوى إذا كنا نعيش على "كوكب من سراب..."؟ (ص 56).

ويعلن إيمانه بالحب وبالأنثى... يهتف باسم فتاة من "بلادي" اسمها لينا... يهتف "تعاليَ" ويكتب ويكتب... يضحك ويأمل ويتأمل ويبقى إيمانه بالحياة راسخاً:

"أتمنــــــــعُ الخنــــــــــاجِرُ أن تحلـــــــــــــمَ الأزاهـــــــــــــرْ

أو أن يطيـــــــــــــر طـــــــــــائرْ تحبُّـــــــــــه الأجـــــــــــواء"؟! (ص 65)

وجاء إلى ضيعة الحب فوجد الحب ضائعاً لكنه يؤكد:

جميـــــــــل أن يضــــــــيع المــــــــرء بــــــــين الحــــــــين والحــــــــين" (ص68)

ويكتب للحبيبة بكحل عينيها وبدمعه... ويرضى أن يبقى أسير حبها... على الرغم من أنها "مثل نيرون يغني حبَّ روما في اللهيب" (ص 69)... أما عيناها فهما وسع الكون وهي كالموج، وثوبها الأزرق زورق الحب... وكم يتمنى أن تكتب الشعر على الأحداق ولا تنسى عينيه... (راجع ص 70 و ص71)... ويمضي العمر... ينسى أنه عمره... وحين يجمع أوراقه كي يحرقها يجد فيها تاريخه... لكنه يبقى:

"لا تعجبي... إن اللسان كببغاءٍ

ليس يفهم ما يقول... وليس يعلم ما يريد" (ص72).

وتضنيه الغربة... يحزنه مصير اللاجئين... يثير أشجانه "غروب الشمس"... وتخزه "نقطة الشك" ويبقى مؤمناً "بطاقةِ الإنسانِ خلّاقِ الغدِ" (ص75).

ويحدثنا حديث الإنسان، حديث الرجل... رجل "ككلِ رجال هذا الكون":

"يملأ عزمه الأرض

ويعطيها.. إذا شاء

الحياة... ويحجب الشمس إذا شاء" (ص80).

وهو لا ينسى أن يرثي لنساء الأرض من بعده... وتأخذني سخرية صديق أيام اليفاع... فأبتسم... إنه هو ذاك الذي عرفته قبل خمسين سنة... الفتى الأكثر جداً... وقد تكون أكثر جداً وحزماً حين تلوذ بالسخرية مع هموم الحياة وأوجاعها.

ونقرأ تأملاته... نصير معه الوقود والرماد ونبقى وللريح "في أمرنا مقصد" (ص81) وترتسم أمامنا صورة "الصدق الخائن" فيعتري القلق أرواحنا ونشعر بما هو أقصى من القرف... وينمو القلق ونحن نسمعه يوجز تجاربه في قوله:

"صديقتي.. صديقتي

قد خيّم الظلام

فحاولي... فحاولي أن تفهمي

مخاوف الأغنامْ

فالذئبُ يا صديقتي

في الليل... لا ينام" (ص85).

ويكفهر وجه الحياة، تقسو المواجع، تتحد النقائض:

"أنتِ إنْ شئتَ... صورة اللهِ في الأرض

وأنت الشيطان والالتواء..." (ص87).

ثم ما يلبث الشاعر أن يعلن "أنا من حزب الطيور" يدعو إلى المحبة التي هي روح الشعر وروح القيم وبها وحدها يواجه العالم الذي زعزعه الطوفان إذ:

"في زمن همومه الثراء والملذات

يموت كل ناسك يسأل: ما الحياة؟" (ص 91)

ويصل التأمل إلى ذروة صلدة... يصير فيها الموتُ "خير الزائرين" ثم نرى وجه "رجل يبحث عن نفسه" (راجع ص 92 وص 93) وتبقى الدنيا هي الدنيا:

"تغرد في روضها عندليباً

كأنك فيها أميرُ الطرب

وتركض في دروبها لاهثاً

لتسقط تحت سياط التعب" (ص95)

ثم تكون النهاية... يصير الكائن حكاية خوف يحكيها التراب، في "خواطر مغترب" قصائد أُسرية... كتبها الشاعر في أفراد أسرته منها "أبي" (ص99) ومنها "أمي" (ص101) وأخرى إلى شقيقه فينوس الحلو وأخرى إلى أخيه غطفان الحلو... وهو يرثي أمه أكثر من مرة، ويرثي شقيقه عدنان ويرثي ويشكو لكنه يرى وجه الحياة الآخر، يكتب للذين يولدون.. ويكتب للأم في عيدها... ويكتب لثدي الأم واهبة الحياة ومانحة الحياة سرها الأجمل:

"إنني أنحني احتراماً لأمي

وأرى كلَّ رفعة في انحنائي.." (ص122)

وأصل إلى الصفحة الأخيرة... أقف أمام البيت الأخير فيها.. أعيد القراءة وأعيدها:

يقولون لي أطربتَ... والله عالمٌ

بأني ما غنيت إلاَّ تألماً..." (ص123).

أبارك آلام المبدعين والأفذاذ... أضع "خواطر مغترب" أمامي... أشرد مع الذكريات... أرى صورة الدكتور ريان الحلو على الغلاف الأخير... لقد هرمنا يا أخي! أنظر جيداً إلى الصورة... تشدني ملامح الوجه الجميل الهادئ... تلفت نظري ألوان ربطة العنق الجميلة... أتملاها وأبتسم... إنها العلم الوطني تحته شعار سورية... النسر السوري منحرف قليلاً إلى ناحية القلب... أو هكذا خيل لي... يكبر في نظري الطبيب والعالم والشاعر والوطني ريان الحلو... ويكبر... ويكبر السؤال! إلى متى ستبقى مطروحة مسألة الفقر في الوطن والغنى في الغربة؟.. متى ستلغى من حياة البشر هذه المزدوجة؟

أطوي السؤال الذي لا أجد له جواباً... وأحلم بأن تتاح لي فرصة إمضاء أسبوع واحد في المشتى... ابتسم للحلم الذي لن يتحقق وأعود إلى الكتابة.

لن أزعم أن "خواطر مغترب" خلو من الهنات والهفوات... ما أستطيع توكيده هو أنها قليلة جداً وهذا طبيعي جداً.. فالشاعر العالم مغترب منذ أكثر من خمسين سنة.

أحييك يا صديقي الجميل... وآمل أن أرى المزيد من أعمالك العلمية والشعرية... وإلى اللقاء.

ميخائيل عيد – سورية

□□

ذاكرة المكان الفلسطيني في أقاصيص

إن اقتلاع الإنسان من مكانه قسراً، يعني تجريده من كيانه وخصوصيته، فتتولد عنده انشراخات عميقة وانفعالات حادة، تشوه حاسة المكان وتحدث اختلالات تنعكس على إيقاع العلاقة المكانية.

فالتجربة الفلسطينية الفريدة، سواء من المنفى أم في الأرض المحتلّة، بما تعنيه من تهجير ونفي، وما تعنيه من حصار وقتل وتعذيب وسجن واعتقال، على يد العدو الصهيوني، قد يؤدي إلى إشكالية معقدة لدى الإنسان الفلسطيني نحو المكان، وبخاصة عند الشتات، إذ يتحول المكان المفقود إلى ساحة صراع بين الذاكرة والحلم وتصبح المسافة بين ما هو كائن، وما هو ممكن جوهر الصراع ومحركه، فمهما نأى الفلسطيني عن أرضه، فسوف يظل مشدوداً إليها بأوتار الذاكرة، بوصفها أمضى سلاح في مواجهة الغاصب، ومحاولاته الرامية إلى تهميشه ومحو ذاكرته، التي تخيفه أكثر من الجنود.

ويبدو المكان في أقاصيص إبراهيم سلامة، ليس مجرد ذاكرة، تبعث على الحياة وعلى الحلم فحسب، وإنما هو هوية ووجود، يبدأ من صميم الواقع وينتهي بالحلم، حيث يجسده الشهيد في قبره، والسجين في زنزانته، والمعتقل والثائر في أرضه والمشرد في منفاه، وإن هؤلاء جميعاً يمثلون مشروع الوطن والدولة.

1 . فالعنوان (نافذة في جدار قبر) *الذي يتصدر المجموعة القصصية القصيرة، مثير وحساس، على مستوى الواقع والفن، يورده الكاتب في سياقات نصيّة من خلال مونولوجات ووجهات نظر مختلفة، فهو . من حيث الدلالة . يوحي بعالمين متقابلين ومتباينين هما: عالم الأموات، ويمثله الشهيد في قبره، وعالم الأحياء، ويمثله السجين والمعتقل والشعب الفلسطيني المنتفض، وبينهما جدار فيه نافذة، تطلُّ على أفق مفتوح على الحاضر والمستقبل، تحيل على حزمة من الدلالات الخصبة: كقوة النفاذ والاختراق والتجاوز، والتحوّل من العتمة إلى النور، ومن السكون إلى الحركة، ومن الموت إلى الحياة، ومن اليأس إلى الحلم، ومن الخيمة إلى الوطن، مثلما جاء في قصة (البلابل)، حيث الشهداء مشاعل، تضيء دروب المقاومة، "بقي مشدوداً، والحبل السرّي يربطه برحم ذاك الجبل البعيد، ففي تلك المغارات خبأ روحه، وعلى تلك السفوح زرع بعضاً من تاريخه، الجدُّ وجدُّ الجد وآخرون... يراهم مصابيح أشعلت بدمائهم، هل يا ترى هذا الذي يسمعه في انتصاف الليل حركة أرواحهم، جاءت تزفه، أم هي نداءات "وفاء" أرسلها حرزاً يطوق روحه" ص34.*

فالعلاقة . هنا . بين الإنسان والمكان حميمية، كونه مخزَّناً بتاريخ الأجداد وقبور الشهداء، الذي يستوحي منهم روح المقاومة، ملبين نداء النفير الصادر من الأم "وفاء" الحاضنة والراعية، كما يرد العنوان، بصريح العبارة لإحدى قصص المجموعة، وفي صيغ أخرى من المجموعة نفسها، مثلما جاء بصوت الراوي العليم بكل شيء. "كان يسمع ولا يعي، كيف يضمّد الجراح، كتب وصيته أن ينقلوه إلى هناك، حيث ينهض الموتى، يرممون قبورهم، كان يشاهدهم، يصرخ بهم: (سأنضم إليكم، يوماً سآتي إليكم)" ص87.

وبهذا التناص بين العنوان والمجموعة القصصية تكون العلاقة جدلية.

2 . تداعيات المكان:

تهجس الأقاصيص بالمكان من خلال مواقع نصية حقيقية في فلسطين، بوصفها أسماء لأمكنة محفورة في الذاكرة الفلسطينية، على مر الأزمان والأجيال من مثل: البيرة، وأم الزينات، وعسفيا، وراوية، وكذا الدرباشية، وعين ميمون، كما يستجلي أماكن باتت رموزاً مضيئة مثل: جبل أبي مرزوق، وقمة الكرمل، وسهل الحولة، إلى جانب أسماء أماكن مكروهة

أوجدها واقع الاحتلال كالمخيم والمعتقل، والمنفى؛ وهي تشكل في تمثلاتها، بؤراً نصيّة، تَصْنَعُ فضاءات موحية، منسوجة من الذاكرة الفلسطينية الحية، ومطعمة

بالحلم الفلسطيني الكبير، فهذه اليمامة التي تطل على جناح الحلم الكامن في وعي الشخصية ولا وعيها طوال سنوات الغربة، تدفعه للنهوض، فتنير ظلام السجن، وتحوله إلى فضاء، ربما أكبر من فضاء اليمامة، ولعل هذا التقاطب بين المكان المغلق، والمكان المفتوح، قد يخلق توتراً، لا بد أن يفضي إلى فعل ما تجسده الحركة من الداخل إلى الخارج، وبالعكس، بالتداعي والحلم الذي يستملي وحيه من اللاشعور، حيث تتآخى فيه التناقضات، فيضيء الحلم حنايا الروح والنفس، متخطياً بذلك عالم السجن إلى عالم النور الواسع، كما في قصة (حمامة السجن): "تلك الحمامة التي تحرك حلماً قابعاً في وجدانه، تدفع بالنائم في أعماقه إلى النهوض، تأخذه إلى الجبال التي قطعها، وعشرات الكهوف التي استوطنها، وجاور الضباع ورافقها.. نام تلك الليلة، داهمته آلاف اليمامات، كانت تعزف اللحن نفسه، نهض، لم يكن ثمَّة نهار" ص16.

ولكن النهاية كانت مغلقة وغير منتظرة، أجهضت الحلم، ومن ثم قيدت جموح النص وانفتاحه على آفاق واحتمالات عديدة، مثلما جاء بصوت الراوي الشاهد: "وفي الصباح، استفاق من حلمه على صوت السجان... خذ أكلك.... لم تأت اليمامة في الموعد... ربما أغراها شجر الكرمل، و ربما ماتت على الطريق" ص17.

هذا التباين بين برق الحلم وقتام الواقع، هو الذي يكشف عن شخصية السجين البطل، وموقفه المزدوج تجاه المكان؛ أي بين عشق المكان وتملكه من جهة، والإحساس بضياعه من جهة أخرى، وإن هذه الحالات الثنائية بين السقوط والنهوض، اليأس والأمل، الرؤيا والواقع، تتجسد على ساحة اللغة، كما تجري على أرض الواقع، مع أن الحدث، على بساطته، لم يتطور، لأن الشخصية ثابتة والحبكة مفقودة، من هنا جاءت القصة ساذجة، خالية من عنصر التشويق والدهشة، فهي، بالتالي تسجيلية، وهي إلى الخبر أقرب منها إلى القصة.

وفي قصة (الظبي) التي تنسج خيوطها من الذاكرة المتوهجة والرموز الموحية، في تآلف وانسجام، ويتجلى هذا من الحوار الاستذكاري بين البطل والجدَّة: "توسدت حجراً، وأرسلت عيني إلى النجوم، سألتها: هل كل الأموات يتحولون إلى نجوم؟... أمَّا الآن فكلما تذكرت سذاجة جدَّتي وبراءة طفولتي، تمنيت أن يكون ما قالته جدَّتي حقيقياً" ص12.

إن اقتران الشهداء بالنجوم ينتج حقلاً من الدلالات كالهداية والإرشاد والاقتداء والريادة، وفي هذا استجداء وخصوبة، يسهم في حركة السرد وتحولاته، إذ يقوم بدور المحفّز داخل القصة، أما التناص مع أسماء تاريخية، فيقصد منها إثارة البطل ووعيه، ولكن ذلك لم يتحقق لأنها لم تقم علاقة فاعلة مع الشخصية، فهي مجرد أسماء عابرة تراءت له في الحلم، كما جاء بضمير المتكلم: "في تلك الإغفاءة حضرني آلاف الأصدقاء: طرفة بن العبد، وأبو ذر الغفاري، واسبار تاكوس، وآخرون لم أتبيّن أشكالهم، ولم أتعرف على أسمائهم، وتساءلت لماذا يأتون إلى هذا المكان" ص12.

المكان . هنا . جذاب، يستقطب أسماء أبطال من الماضي، ترمز إلى التمرد والثورة على الظلم والعبودية، وكان الكاتب / الراوي يريد أن يعطي المكان الفلسطيني بعده التاريخي والإنساني، بوصفه بطلاً منتفضاً في وجه العدو الصهيوني، فالمكان لا يكتسب دلالاته إلا من خلال ساكنه، إذ تنشأ علاقة حميمية بينهما، مثلما ورد بصوت الراوي المشارك: (تفرست في المكان، كان أشبه بمنزل أقيم على طريق

صحراوي، يشعرني بالألفة، وكأنني خلقت من تراب ذاك المكان، ويعطيني الشعور بالطمأنينة حتى التوحد، هل هو أول مكان صاغه الله فأبدع أم آخر عنقود الجمال في ملهاة آلهة لم تعلن ذاتها بعد؟) ص13.

هذا التماهي بالمكان، وتفضيله على غيره من الأمكنة، بحافز الحب، يعزز الألفة والتناغم معه، مع أن البطل قد مرَّ به مرور العابرين، ولم يقم فيه، ففلسطين كلها، في منظوره وطنه الكبير وفردوسه المشتهى، وأي مكان فيها، يبعث على الدفء والأمن والاستقرار": تابعت سيري منتشياً، متخلّصاً، مما يُفسِدُ روحي، وعند تقاطع السماء مع الجبل، توسدت ذراعي، ونمت كأني قطعة من الصخر، تجمدت أطرافي... وعندما شعرت بدفء يدغدغ خلايا جسدي، أشعلت لفافة تبغ، واعتصرت حبّات من العنب، وبدأت المسير، مبعداً أغصان الشجر عن طريقي، كأنني لا أرى المسافات الخالية، وعند

منتصف السفح التقت عيناي بكائن صغير، يقف على صخرة كساها الاخضرار، اقتربت منه، كان ظبياً صغيراً، يسترق النظر إليَّ، يلوي عنقه، ويختلس شكلي في عينين كأنهما الإشراق والغروب" ص13.

الحدث . هنا . بسيط، لا يتعدى رؤية ظبي، لم يفزع، ولم يحاول الفرار: "في تلك اللحظة، وبهدوء نزل وقفز إلى صخرة أخرى حدّق في الأفق، وأعاد رأسه قبالتي.. ابتعد يا صغيري، محذراً إياه من احتمال قدوم صياد، ولكنه رفع رأسه، حدَّق في الأفق... نظر إليَّ... فهمت أن دمي هو المطلوب لا دمه" ص14.

القصة مجرد خبر مسرود، لم يكتمل فنياً، فهي تفتقر إلى مكونات السرد كالحبكة، والشخصية الدينامية الممتلئة، وعلى الرغم من ذلك، فهي تنطوي على مغزى بعيد، نستشفُّهُ من خلال الرموز، فالظبي، هنا، يرمز إلى الحليف والصديق، والحكيم الخبير بخفايا البشر، وكذا الوطن، أما الصيّاد فهو العدو المغتصب، والمجرم الملتذ بسفح الدم الفلسطيني، بغية تصفيته ومحوه من الوجود، والصخرة هي الأرض الصلبة والصامدة كما تدل على القاعدة والأساس الفكري والإيديولوجي المتين، الذي ينطلق من ذاكرة المكان ومعايشته الحارة لما يجري على الأرض، وهي . في جوهرها . تسهم في تشكيل المكان والوعي به.

وفي قصة (المرَّار) نقرأ حكاية بسيطة، بطلها سالم، عاش في مخيم عين الحلوة، وكبر في ظل الاحتلال الصهيوني لجنوب لبنان، وممارساته الإرهابية، وأحب زهرة في الأرض المحتلة، ثم تزوجها . ولم يمض على قرانهما أسبوع حتى جاء خبر مقتلهما، على يد قوات الاحتلال، وتسليم جثتيهما لوالد (زهرة) وعلى الرغم من ضعف البناء الفني للقصة، إلا أنها تطرح قضية هامة، تتمثل في العلاقة بين غريزة الحب والحياة والموت، تجسدها الفراشة والنار، فالفراشة تحترق في النار حباً بالنور/ الحياة: "حين نظرت إلى فراشة تحط على زجاجة القنديل، لسعتها الحرارة، سقطت على زجاجة الزيت، تدحرجت، زحفت على الأرض قاومت، رفعت رأسها، أقلعت، عادت تحوم حول القنديل، دارت دورات عدة، يلسع المصباح جناحيها، تبتعد، وتقترب، وتحط، وتسقط جثة" ص39.

"الكل يحترق في لهيب الضوء إلا فراشة سالم" وفي حوار بين (وفاء) و(زهرة) يتضح السبب" لماذا يختار الفراش موته يا وفاء؟ تنهدت "وفاء" وأجابت: لأنه لا يحمل عقلاً، ضحكت "زهرة" وقالت: أعتقد أنه يملك شعوراً خاصاً، يمكن أن أسمِّيه عشقاً، أو ربما نسميه حاجة للبوح..! فما السر الذي تبوح به الفراشة للنار؟". سؤال قد يجيب عنه سالم وزهرة، حين احترقا بلهيب المكان حباً بالوطن، والمرار هنا رمز للشقاء والعذاب الذي ذاقه الشعب الفلسطيني. وتظل ذاكرة المكان عند الكاتب مزدحمة بالأسئلة، مدفوعاً بهاجس الوطن وعشقه له، فهو الذي يجعله يؤنس المكان في قصة (أبو مرزوق)، وهو جبل في فلسطين بين القدس والخليل، وهو يرمز إلى الشموخ والسموِّ، والثبات والرسوخ، ونقطة تقاطع السماء بالأرض، كما يرمز إلى معاني دينية إذ وقف على صنوه جبل الطور بسيناء النبي موسى كليم الله، وهو معتقل الثوار والمتمردين، وملجأ الحنفاء والمتعبدين، وملاذ الهاربين، فضلاً عن كونه مصدر فيض وعطاء يمد السهول والأودية بمياه الأمطار فهو مقاوم عنيد في مواجهة الطبيعة، "صمد في وجه الظهيرة، تصفعه، فيرسل في وجهها غصناً أخضر، وآخر يحمل فاكهة يقدمها عرفاناً منه إليها" ص28، 27.

أما في مواجهة الأعداء، فيتحول إلى إنسان غضوب، يعاقب المتخاذلين عن قتال العدو، ويستبعد الضعفاء والسلبيين، فهو لا يحتضن إلا الأبطال الأقوياء المدافعين عن الأرض والهوية كما في هذه الدالة" وفي الخريف يحس بالتعب، ويبدأ بقذف الأوراق التي لم تقاتل، ويحكم على الأغصان النشاز بالتيبُّس، قصدته، فتح بوابة الشمال، دخلت وبدأت الصعود" ص28.

فالجبل . هنا . رمز لمكان العزِّ والإباء والطهر والنقاء، يستأصل شأفة الفساد والخيانة، أما الأوفياء فهم في القمة، وهذه إشارة إلى أن فلسطين لا تتحرر إلا عندما تتطهر الأمة من الفئة السلبية ومن أعدائها الداخليين، بوصفهم امتداداً للعدو الخارجي، وقد رمز إليهم بالأغصان النشاز، والأوراق الصفراء التي لا تقاوم الموت. حتى إن الكاتب/ الراوي من شدة عشقه للمكان، حوله إلى أسطورة استمدها من الحلم القابع في لا وعيه، حين جعله إلهاً يعاقب الطبيعة أيضاً، فيحكم على النهر بالجفاف، لكونه أسيراً في يد العدو: "أقلت الطائرة وبدأت تزنر أبا مرزوق من أعلى القمة، وهكذا في كل لفّة، حين ذلك النهر الكئيب الذي لم يزوده أبو مرزوق بدموع الملائكة" ص29.

وإذا كان المكان المحتل محرَّماً على أصحابه وهم أحياء، فكيف إذا ماتوا؟ فأين يدفنون؟ سؤال صعب جداً، وموجع، يطرحه الكاتب/ الراوي في قصة (لا قبور لموتاكم) التي يحكي فيها عن جثمان ملقى في ساحة الدار، ينتظر الدفن، والناس في دهشة، يتساءلون عن متى وأين يدفن؟ ولكن لا أحد يجيب، حيث المقبرة بين قرية "عسفيا" وأم الزينات في جبل الكرمل بفلسطين: "لقد كتب وصيته أن ينقلوه إلى هناك... وما كان يؤرقه وجع الأمكنة وصراخها أن لا يعود، لا أحد يحسُّ بوجع الأرض... وحين حمل الرجال القلائل النعش، ووضعوه في سيَّارة مكشوفة، وساروا باتجاه المقبرة، استوقفهم ضابط الشرطة، أوعز إلى رجاله أن يقوموا بإرجاعهم... قاوم المشيِّعون وساروا باتجاه المقبرة، وعلى مشارفها طوَّقهم الجنود، وقال ضابط كم ميت معكم، قالوا: (واحد يا سيدي) أجاب عودوا به قبل أن يصبح العدد عشرة" ص78.

تبدو مأساة المكان في أعنف مشاهدها، فالأرض تضيق بأحيائها قبل أمواتها، فكيف يمنع الإنسان من الدفن؟، إنها معضلة المكان الكبرى، في الزمن المستحيل، حيث الإرهاب يشمل الأحياء والموتى في آن معاً إنه الزمان الاستثنائي، لشعب استثنائي، يصعب فصل المكان عن الزمان، إنها مفارقة صارخة، وتراجيديا غرائبية، حيث المكان رحب لمغتصبيه، وضيق بل مسلوب من أهله وعاشقيه، واقعة عجيبة لا تحتاج إلى حيل فنية، تكاد أن تكون أسطورة محلية، فيها من الفرادة، ما يجعلها سيمفونية حزن إنسانية، تعجز كل مفردات الظلم والاضطهاد التاريخي عن استيعابها، وهي ملفّ مفتوح على حقوق الله وحقوق الإنسان والعالم.

وتظل الأسئلة تترى في هذه المجموعة القصصية، بدون إجابات، ما دام المكان برسم الاعتقال، ففي قصة (سدود أخير) يثير الكاتب / الراوي مسألة هامة تتعلق باعتراف المكان بمن يبقى فيه: "أنهى الحاج (رجا) صلاة الوتر، في ليل يمطر رصاصاً وشهباً من حديد، لفَّ سجادة الصلاة، وبدأ بالدُّعاء، مرَّ في ذهنه قوله تعالى: ﴿وبشر الصابرين﴾، هنا أخذت الشيخ حالة الافتكار والتأمُّل على أيِّ شيء نصبر؟ " ص97.

حين قرر الأبناء مغادرة القرية، بينما الأب رفض الخروج منها، وأصر على البقاء فيها، وحاول إقناعهم بشتى الأمثلة والصور والعبر، كان آخرها حين: انسلَّ الأولاد، وخرج الحاج، ووقف في ساحة الدار، وضع يده على حجارة الجدران، تذكر جَدَّه... عندما صفها حجراً فوق حجر، وكحَّلها بعرق ودم الموت عند الحاج... القرية بقيت لا تحتضن سوى الحاج.... في سجوده الأخير... قبل أن يرفع رأسه ليسلّم، هوت جدران المسجد، ونام فوق رأسه حجر، ونامت روحه في المحراب" ص99.

سؤال المكان موجع، فقد اصطفى من بقي فيه، مصداقاً للمثل القائل: "لا يبقى في الوادي إلا حجاره". إذ أن البقاء في المكان معناه أن تدرك العلاقة المتبادلة بين الإنسان ومكانه الأصيل، بحيث يصعب الفصل بينهما، كونه مشحوناً بدلالات كثيرة، تتجاوز الجغرافيا إلى ما هو أعمق وأبعد، حتى ليقال أن المكان يحلُّ بالإنسان والعكس صحيح، فالبقاء فيه حتى الموت، أي لحظة الذوبان فيه، لأن التراب الذي يحتويك، قادر على أن يجعلك غذاءً لحيوات أخرى، وإن لزوم البقاء في المكان تحت أي ظرف أو معيار، هو الذي يجيب على أسئلة الوجود والحريّة، أما الذين يولون الأدبار، ويغادرون المكان، فإن خيارهم يسقط، ويصبح الضياع والغربة مصيرهم، لأن المكان في منظور الكاتب/ الراوي . فعل وجود وفعل وعي بهويته وفلسفته، لا طفو على سطحه وضفافه، إنه في السلم والحرب، كما في النعيم والجحيم وكلتا الحالتين قاب قوسين أو أدنى، وكأن المؤلف يبني مقولته في كتاباته على مثل شعبي بسيط يختزل قضية المكان وجمالياته" . أهل مكة أدرى بشعابها، والأرض أعرف ببواطنها"، وعليه فالمكان ليس داراً فقط، وإنما هو مخيم، ومقبرة وهو شهيد، وصابر، وهو أيضاً جبل ودالية ونهر، وكذلك طرقات ملتوية وزنقات معتمة، وهو كوخ وحقل وبيدر، ومعمل وروضة ومعهد وتكنة، ومسجد وكنيسة، هذه الأمكنة تقتضي الاندماج فيها والتوحد معها في كل الأحوال والمقتضيات، وهذا ما تقوله قصة (نافذة في جدار قبر) التي تحمل عنوان المجموعة الرئيس، فقد جاء بصوت الراوي العارف بكل شيء: "أتعرف الحيَّ الشرقيَّ في قريتنا؟ هل تتذكر المسجد؟ وهل تتذكر البيوت التي تحتضن البيوت، تلك الأزقة كبرنا معاً... كنت شقياً... كانت فتاة تصغركم قليلاً... تلك الفتاة تعلقت طفولتها بشاب هجر القرية، وضاع في زحمة الأحداث، ابتلعته المدائن وعلبت روحه" ص95.

ذاكرة المكان، هنا، تتجلى على أكثر من صعيد، فالهجرة من المكان الأصلي، طوعاً أو كرهاً، والحنين إليه سهم في اتجاهين متعاكسين، في المنطلق، ولكنهما واحد في الهدف، لأن الخروج منه والعودة إليه بينهما المشترك هو الوطن

والذاكرة . هنا . ليست ذكريات عابرة وإنما هي حوادث ارتبطت بتاريخ شعب، احتلت أرضه، وأبعد عن داره ووطنه جبراً، ولعل أهم مفصل اشتغلت عليه قصص إبراهيم سلامة هو مفصل اللجوء إلى توثيق المكان الفلسطيني عبر الاستذكار من جهة، وعبر الوقائع الحيَّة التي جرت على الساحة الفلسطينية على وجه الخصوص من جهة أخرى، حتى إن ذاكرة المكان في بعض القصص تحولت إلى زاوية نظر إيديولوجية، مثلما جاء في قصة (نافذة في جدار قبر)، بهذه المناجاة الفاعلة:

"أنتِ... أنتِ... أنت من تقاتلنا من أجلها... لماذا يحملنا المسير لدروب لا إياب فيها؟ وأنت تطاردين شبحاً كان يوماً أمنية...!"

فالمرأة المقصودة هي فلسطين، والدروب هي الاتجاهات المتعددة لتحريرها، والشبح هو الأمل المعقود الذي أمسى سراباً، هذه الوقفة التأملية، تحمل في ثناياها انتقاداً للنهج الإيديولوجي . السياسي، الذي كان يسلكه القادة الفلسطينيون ولعل هذه المراجعة للذات، تشكل بداية وعي لدى الكاتب/ الراوي، تنير له الطريق: "من هنا سنبدأ الخطوة الأولى.... إلى حيث كنا، وكانت طفلة تسحب جديلتها، وتغطي بها ابتسامتها... ويتساقط جمر عينيها... عندما يصاب فتاها... أنت الفتاة التي نامت في وجداني" ص95.

ومهما تعددت الأمكنة في قصص سلامة، ستظل فلسطين الفضاء الأثير، التي تتحرك الشخصيات على ساحته، بوصفه المكان الأم الذي يشغل الذاكرة الفلسطينية.

وقد حرص الكاتب على تقديم شخصيات إشكالية، تواجه ممارسات العدو الإرهابية بالتحدي والصلابة، كما في قصة (الزيارة)، حين أبدى موقفاً عنيداً، تجاوز فيه عواطف الأم، التي زارته في إحدى سجون الاحتلال، فأنكرها، مدعياً أنها ماتت، وذلك حتى لا يضعف أمام السجَّان: "عظيم، لك بشرى عندي! وأكمل لديك زيارة، قال حامد: من الزائر؟. المدير مبتسماً: أمك...! حامد: ليس لي أم... المدير "زينب إبراهيم" ليست أمك؟ حامد: رحمة الله عليها، نهض حامد وقد مد يديه إلى الجندي، وقال: أعدني إلى الزنزانة، رحم الله أمي" ص95.

الموقف . هنا . نفسي، فقد أفرزت العلاقة المتبادلة بين الشخصية والمكان المعادي (الزنزانة)، الحالة الشعورية التي يعيشها والتي أدت إلى رفض الواقع رفضاً كلّياً، غيّب عنده المشاعر الإنسانية النبيلة تجاه أمه، تحدّياً للعدو، لأن سجيناً كحامد في غرفة ضيقة جداً ومظلمة، يتلقى فيها أبشع أنواع التعذيب كفيلة بتشويه حاسة المكان، نستدل على ذلك من خلال صوت الراوي من الداخل: "أثناء مسيرة الخطوة، وقبل الالتفاف للخلف.. أحسَّ بحركة وضجيج القفل الكبير، أدخل فيه المفتاح، سمع حركة الفتح، تبعها صوت مزلاج، فتح الباب، ضابط وجنود خلفه" ص82.

هذه العزلة المفروضة على "حامد" في الزنزانة، ولدت لديه شعوراً بالحقد وإشاعة مناخ تراجيدي قلَّ نظيره في السجون الموصدة الأخرى بحيث يصبح المكان فيها بؤرة للكثافة والظلمة وفقدان اليقين، فإذا كانت الغاية من وجود الزنزانة تفريغ ذهن السجين من كل ماله صلة بالحرّية المفقودة وارتياد العالم الرحب، فإن المكان الطليق سيكون أكبر خزان لملامح تلك الحرية المفتقدة بالنسبة للسجين ومن هنا نظر حامد إلى السجين نظرته إلى البهيمة، وتعهد أن يفك قيد البهائم، إذا خرج من السجن إلى قريته" ص95.

هذا التقاطب بين مكان الزنزانة الضيّق والمغلق، وفضاء القرية الواسع والمفتوح، يؤكد على الطابع الدرامي الذي يعمق لديه مأساة التجربة، فتتعزز لديه مشاعر متناقضة بارزة على حيّز الواقع، كراهية شديدة لقوات الاحتلال، وحب شديد للمكان المفقود.

وفي التأويل الأخير أن حضور المكان في أقاصيص سلامة مكثف ومرمّز، وهو حامل إيديولوجي بامتياز، وله . أيضاً . تجليات ووظائف أبرزها جماليات العشق والتماهي بالأماكن الأثيرة لديه: كالجبل، والقرية، والكروم، والأضرحة، وكذا المدن والأحياء الفلسطينية.

ومن شدة إحساسه بالألفة بالمكان والارتباط به، بدا رومانسياً في تشعيره للمكان وأنسنته، حتى غدا إلهاً من آلهة الأساطير القديمة، أما ذاكرة المكان فقد كانت غنية، مكتظة بالأسئلة الصعبة، لأنها نابعة من وجع الأمكنة الفلسطينية على نحو خاص، فقد استطاع الكاتب أن يجعل من الذاكرة حافظاً لتحصين المكان وتوثيقه، انطلاقاً من الوعي به، باعتباره

سؤال هوية وإبداع، يخترق الكيان الفلسطيني بأبعاده الجغرافية والثقافية والسياسية.

أما بالنسبة للبنية القصصية، في بعديها الفكري والفني، فقد جاءت في بعضها مفككة، تفتقد إلى التماسك والتوازن مثل قصة (رسالة) التي لا تنتمي أصلاً إلى فن القصة، فهي مجرد خبر أو تقرير عن أساليب التعذيب في السجن الإسرائيلي، كذلك قصة "صابر" التي غلب عليها البعد الإيديولوجي الاجتماعي، لأن الفن ليس كله إيديولوجياً، والحبكة المفقودة، والنهايات غير المنتظرة، فلولا المغزى العميق الذي تنطوي عليه، والأسئلة الموجعة لخلت من الإثارة والتشويق مثل قصة "أبو مرزوق" و"المزّار" و"نصف حمار" أما بقية "القصص" أو الحكايات، فقد حققت شروطها الفنية، ولكن نهاياتها جاءت مغلقة، كقصة "حمامة السجن"، و"سجود أخير"، "وكف".

وفي المحصلة أن أقاصيص إبراهيم سلامة منسوجة من خيوط الزمان الفلسطيني، والواقع المعيش، وهو تحمل الهم الوطني والحلم الكبير انطلاقاً من النواة الصلبة الكائنة في الشخصيات، التي تتحرك في فضاءات مغلقة في الغالب كالسجون والمعتقلات الإسرائيلية، متجاوزة ذلك إلى فضاء رحب هو الأرض المطهرة والوطن المأمول، ذلك الهاجس الذي يدفع الكاتب، من خلال الذاكرة الفلسطينية الحيّة والحلم والواقع، هذه العناصر الملتحمة، هي التي أسهمت في تشكيل المكان الفلسطيني من جديد في قصص "سلامة".

وسيبقى السجن والزنزانة والمعتقل وقبر الشهيد إلى جانب أسماء المدن والقرى التي غيّرها العدو، محفورة في الذاكرة الفلسطينية المرصودة، وكل هذه الشواهد الشاخصة ستظل المنجم الحقيقي للأدباء والكتاب يستوحون منها أعمالهم الإبداعية.

إبراهيم سلامة، نافذة في جدار قبر، ط1، دمشق: دار الطارق، 2001 . 106 صفحات

الكاتب: فلسطيني، ذاق مرارة السجن والتعذيب على أيدي قوات الاحتلال الصهيونية في الأرض المحتلة.

مؤلفاته: . أغنيات لامرأة تسكنني شعر 1993.

. تراتيل مقدسة شعر 1995.

. تغربة ابن سلامة شعر 20000.

. غرباء رواية 2003.

فرحان اليحيى- سورية

□□

حوار مع الرواية المعاصرة في مصر وسورية

كثرت في الآونة الأخيرة الدراسات التي تتناول الرواية المعاصرة وأخصّ بالذكر الرواية العربية، وهي في تباين وتفاوت واختلاف المستوى تشكّل علامات مضيئة في نقد الرواية ورسم ملامح هوية تكوينها الفني.

من هذه الدراسات (حوار مع الرواية المعاصرة في مصر وسورية) للدكتور (حلمي محمد القاعود)... من إصدارات دار إشبيلية للدراسات والنشر والتوزيع بدمشق عام 1999 وقد جاء الكتاب في (304) صفحات من الحجم الكبير 24×16، واحتوى مقدمة وعشرة فصول تناول في كل فصل رواية، وكان نصيب كل من سورية أو مصر خمس روايات، ولابدّ لنا قبل

الدخول في تفاصيل الكتاب أن نقدّم للقارئ أو للمتلقي معلومات تخصّ المؤلف (الدكتور حلمي محمد القاعود).

*ولد في قرية المجد . محافظة البحيرة في جمهورية مصر العربية عام 1946.

* حصل على شهادة الدكتوراه في البلاغة والنقد الأدبي والأدب المقارن من كلية دار العلوم . جامعة القاهرة عام 1985.

* عضو هيئة التدريس في كلية الآداب بجامعة طنطا (قسم اللغة العربية).

* عَمِلَ أستاذاً مشاركاً بكلية المعلمين بالرياض (1989 . 1990).

* حاز على جائزة المجمّع اللغوي بالقاهرة 1968 وجائزة المجلس للثقافة 1974.

*له العديد من المؤلفات المطبوعة في الإسلاميات والأدب والعلوم.

وفي مقدمة الكتاب يقول الدكتور حلمي القاعود: (في خضم هذا الطوفان لابدّ من البحث عن الكلمة الحقيقية التي تُثمر وتحمل على عاتقها التعبير عن واقع الأمة والدعوة إلى يقظتها وتماسكها ونهوضها وبناء المستقبل الأفضل).

وفي الفصل الأول يدرس المؤلف رواية (الباقي من الزمن ساعة) لنجيب محفوظ، فيقول في البدء:

(يبدو ولع نجيب محفوظ بالسياسة حاراً وعميقاً ومتدفقاً لا يؤثر فيه مرور الزمن ولا تقدم السن، ومعظم رواياته تحمل معطيات سياسية معيّنة أو تتأثّر بالسياسة وأجوائها).

ثم ينتقل إلى الحديث عن رواية (الباقي من الزمن ساعة) فيقول:

(هي من هذا النوع الذي يرتكز على السياسة ويتعامل معها بطريقة ما)...

وهي تذكّر الدارس بثلاثية محفوظ (بين القصرين 1956، قصر الشوق 1957، السكرية 1957).

ويرى حلمي القاعود أن نجيب محفوظ أقام بناء روايته بين عام 1936 وهو تاريخ توقيع معاهدة إنهاء الاحتلال البريطاني لمصر بين الحكومة الإنكليزية وحكومة الوفد وعام 1979 حيث كانت معاهدة الصلح مع العدو الإسرائيلي، وزمن الرواية يشمل ثلاثة أجيال تتوازى مع أحداث الواقع السياسي والاجتماعي التي مرّت بها مصر وتشكّل (سنية المهتدى) الشخصية المحور التي تبدأ بها الرواية وتنتهي... و(سنيّة) هذه صورة للزوجة المصرية الصابرة المتفائلة التي واجهت الأحداث المؤلمة من خلال زوجها (حامد برهان) وأبنائها، أحفادها، إلا أنها لم تهن ولم تجزع.

ويقرر الدارس في نهاية حديثه عن رواية (الباقي من الزمن ساعة): (إن نجيب محفوظ في هذه الزاوية يتخذ موقفاً واضحاً من الواقع الاجتماعي على كافة المستويات ويهيب بالجميع أن يتحركوا قبل فوات الأوان لإنقاذ الوطن من الفساد والقهر والمحنة، فالباقي من الزمن ساعة وبعدها لا يعلم النتيجة إلا الله).

وفي الفصل الثاني يقف حلمي القاعود عند رواية (دمشق يا بسمة الحزن) للأديبة السورية إلفة الإدلبي ويضع عنواناً لهذا البحث يلخّص فيه المضمون الفكري للرواية (مأساة امرأة وكفاح وطن) ودراسته عن رواية إلفة الأدلبي شملت العناوين التالية:

1 . هل كان انتحار صبرية مسوغاً.

2 . حضور دمشق الكثيف.

3 . مضطَهَدون ومضطهِدون.

4 . لغة أنثوية متميزة.

5 . رواية عن الوطن وعن صانعيه.

وقبل أن يتناول هذه المحاور يبين أن إلفة الأدلبي من الوجوه الأدبية المعروفة في العالم العربي، وقد قدمت للمكتبة العربية أثنى عشر كتاباً يجمع بين الروايات والمجموعات القصصية والدراسات أما روايتها (دمشق يا بسمة الحزن) فقد صدرت في ثلاث طبعات اعتمد الدارس على الطبعة الثالثة الصادرة عن دار طلاس، دمشق 1989.

ويرى الدارس (أن رواية دمشق يا بسمة الحزن من الرؤى والتصورات والأحداث والشخوص والقيم والتاريخ والطموحات والإحباطات)، وهذه الرؤية تعالج كفاح الشعب العربي في سورية ضد الاحتلال الفرنسي بالتوازي مع مشكلة المرأة ومعاناتها في

ظل ظروف اجتماعية وعادات وتقاليد لا تنصفها ولا تحقق لها الحياة الكريمة، وتستغرق الرواية فصلين جاء الأول بلا عنوان أمّا الثاني فقد حمل عنوان (الكرّاس الأزرق) ويبين الدارس أنّ الرواية تعتمد على ضمير المتكلّم حيث يتوازى السرد على لسان البطلة (صبرية) التي عرفت صور العناء من طفولتها إلى رحيلها المأساوي الانتحار . وأحداث الصراع الوطني بين المحتل الفرنسي والشعب السوري في مناطق مختلفة. أيضاً تقدّم الكاتبة للقارئ أسرتها، والصراع الذي يجري في داخلها موازياً للصراع الوطني حيث يتجه أشقاؤها اتجاهات مختلفة تنعكس على واقع الفتاة وتؤثّر في مستقبلها... وأرادت إلفة الإدلبي أن تعلن صرخة احتجاج على ما يدور في المجتمع تجاه المرأة بتلك النهاية المؤسفة. الانتحار. ولذلك طرحت الرواية سؤالاً حول الانتحار.

وفي نهاية الفصل الثاني يقول الدكتور حلمي القاعود: (إنّ رواية دمشق يا بسمة الحزن تعالج موضوعاً مهماً يرتبط بقضية الوطن تحت قبضة الاحتلال الفرنسي وصانعة الوطن — أعني المرأة تحت قبضة القهر المتولّد عن التخلف والجهل.

وقد حاولت إدلبي أن تصوّر الموضوع. أدواتها أو إمكاناتها الفنية فقدمت عدداً من الشخوص والعديد من الأحداث التي كشفت عن المعاناة التي كان يعيشها الشعب السوري في مرحلة حساسة من تاريخ الأمة العربية وهي معاناة مشتركة عاشتها سائر الشعوب العربية والإسلامي).

وفي الفصل الثالث يتناول رواية (الفارس الجميل) لعلي أحمد باكثير (1910 ـ 1969) وكان عنوان الفصل (قيم البطولة... ونوازع الضعف) وناقش المحاور التالية:

. السلف والخلف.

. مكان الزوجتين وزمان الصراع.

. نهاية مفتوحة،

. قائد غير محنّك.

. الحوار.. والحوار الداخلي.

. الواقع واستشراف المستقبل.

وفي الصفحة الأخيرة من دراسة حلمي القاعود عن رواية باكثير ورد القول التالي: (إنّ باكثير يوظّف مختلف العناصر الروائية ليقدّم سياقاً سردياً يحقق المتعة الجمالية من ناحية، ويحقق البناء الروائي المحكم من ناحية أخرى).

وينهي الدارس الفصل الثالث بقوله: (إن علي باكثير في روايته القصيرة " الفارس الجميل" يؤكد على أصالته الفكرية والأدبية وحرصه على الانتماء لتصوّر أمته وقيمها، واجتهاده المستمر في معالجة الواقع واستشراف المستقبل مستفيداً بدروس الماضي وحكمة التاريخ).

وفي الفصل الرابع من الكتاب يقدّم الدكتور حلمي القاعود داسته عن رواية (أرض السّياد للروائي السوري الدكتور عبد السلام العجيلي وفق المحاور التالية:

- استصلاح للأرض وللنفوس البشرية.
- علاقات إنسانية مفتوحة
- مكان فعال وزمان مفتوح
- لغة آسرة
- وحوار حميم
- رواية تدعو إلى مقاومة

وهذه الرواية كانت قد نشرت مسلسلة أسبوعية في مجلة (الحوادث اللبنانية) التي تصدر في لندن من 1996/6/14 إلى 1996/9/27 على مدى ثلاثة شهور وعشرة أيام.

وفي رأي الدارس (إنّ رواية- أرض السّياد- تعنى بمنطقة الشمال السوري الصحراوية ومحاولة استصلاح أرضها للزراعة وما تتعرض له هذه المحاولات من صعاب على أكثر من مستوى واهتمام العجيلي بمثل هذه القضايا الحية التي تتجلى فيها المشاعر والعواطف والضمائر المعادية للفساد والقبح والانحراف يجعل لكتاباته مذاقاً خاصاً يبتعد بأدبه عن القضايا الهامشية المستهلكة ويؤصل لأدب متميز ينحاز إلى الإنسان والحرية والحق.

ويختم الدكتور حلمي القاعود رواية العجيلي بقوله: (فإنّ رواية أرض السّياد تمثل جسداً أدبياً كبيراً في تناول قضية اجتماعية مهمّة هي استشراء الفساد المتوحش الذي يعجز الأفراد عن ردعه) وهي دعوة إلى المقاومة.. وقد جاءت الرواية بسيطة في بنائها سلسة في تدفقها وصياغتها، شائقة في تركيبها وتطوّر أحداثها).

أمّا الفصل الخامس من الكتاب فقد تناول رواية (شمس الخريف) للأديب المصري محمد عبد الحليم عبد الله، ويعتبر الدارس أنّ هذه الرواية من أهم النماذج الروائية للأديب الراحل ((عبد الله)) ويقول الدكتور قاعود: (إن رواية شمس الخريف تقدّم أنموذجاً للأدب الرفيع مضموناً وبناءً).

وفي الفصل السادس يدرس الدكتور حلمي القاعود رواية (رياح كانون) للروائي السوري فاضل السباعي، ودراسته لهذا الفصل كانت تحت عنوان (فساد النخبة... وعناء الأمة) وناقش المحاور التالية:

1 . رواية الأدباء والمثقفين.

2 . زمان مكثّف وبانوراما مكانية.

3 . بناء روائي محكم.

4 . الباحث عن إبداعه الذاتي.

5 . حفاوة بالغة باللغة.

6 . الحوار: اختزال واكتناز.

7 . هي رواية بنت زمانها وزماننا.

بعد أن أعطى الدارس لمحة عن حياة فاضل السباعي فهو من مواليد حلب 1929، صدرت له إحدى عشر مجموعة قصصية بين عامي (1958 . 1996) وست روايات بين عامي 1993 . 1994) وله مجموعة من الكتب عن نوابغ العرب وأبطالهم للفتيان، بالإضافة إلى كتب أخرى.

يقول: (تطوّر الفن السردي عند فاضل السباعي حتى أصبح حرفة متقنة تستفيد بمعطيات الفن القصصي الحديث في أكثر من صياغة وأكثر من صورة كما انتقل بأدائه القصصي من القضايا المحدودة إلى القضايا الشمولية التي تتناول مصائر الناس ومستقبلهم من خلال واقعهم).

ثمّ يقول في مكان ما: (إن رحلة فاضل السباعي الروائية لا يمكن رصد ملامحها في هذه المناسبة، ولكنها . بصفة عامة غنية ثرية ممتلئة بالحركة والتطور والإجادة المستمرة).

ويقول الدارس عن رواية (رياح كانون 1968): (إنّ رواية رياح كانون تعالج ما يجري في الواقع الأدبي والثقافي من تناقضات ومفارقات وتشير إلى ما يجري في المجتمع من زيف وفساد على مستوى الصفوة والطبقة العليا، وفي الوقت نفسه تقدم نماذج للكفاح الدائب الذي تخوضه الطبقات الدنيا من خلال واقع بائس لتستمر على قيد الحياة).

وفي نهاية الدراسة عن (رياح كانون) يقول الدكتور قاعود (قدّمت الرواية صورة جيّدة للمعالجة الروائية من خلال إدراك واع لأصول الفن الروائي في بناء الأحداث والشخوص وتصويرها مع أسلوب عربي فصيح يعتزّ باللغة العربية وإمكاناتها في التعبير عن شتى الموضوعات.

ويتناول الدارس في الفصل السابع رواية (حسيبة) للروائي السوري خيري الذهبي... وقد عالج الدكتور حلمي القاعود المحاور التالية:

. حسيبة رواية وطنية.

. خيبات حسيبة المتتابعة.

. حضور المكان وخصوبة الزمان.

. الأنوثة الروائية.

. الذكورة العربية.

. قصص بنكهة شامية.

. جزء من ثلاثية ترصد عناء الأجيال.

ويخلص المؤلف إلى القول فيما يتعلق بهذا الفصل: (إنّ رواية حسيبة التي تعدّ الجزء الأول من التحولات تشكل بداية لثلاثية روائية طموحة تسعى إلى رصد ما طرأ من تحولات على جزء من أرضنا العربية قبل نصف قرن أو يزيد، وامتدت إلى أيامنا الراهنة وهي تحوّلات خطيرة ومؤثّرة شهدت جلاء استعمار أعقبه عناء أجيال).

وفي الفصل الثامن جاء الدكتور حلمي القاعود في دراسته على رواية (زهرة الصباح) للأديب المصري محمد جبريل.. هذه الرواية التي تبحث عن الأمل وتحلم بالنجاة ويبين الدارس أنّ الروائي قدّم المرأة المتسلحة بالمعرفة فزهرة الصباح أشبه بشهرزاد، ولذلك حرص المؤلف على دور المرأة في التعبير الإيجابي، ولذا تستدعي الرواية عدداً من مشاهير النساء في التاريخ للتذكير بقدرات المرأة...

ويرى حلمي القاعود أن بناء الرواية يقوم على فصول تحمل أرقام الليالي الألف وما بعدها، والرواية تستدعي بيئة مكانية وزمانية مطلقة للمرحلة التاريخية وهي المرحلة المملوكية في مصر.

ويخلص حلمي القاعود إلى القول: (إنّ زهرة الصباح حلقة جديدة من حلقات البحث عن الأمل، والحلم بالنجاة من خلال إقامة العدالة والمساواة والرحمة ورفض الشر والقسوة والانتقام الأعمى ليعيش الناس في أمن وسلام وطمأنينة.

وفي الفصل التاسع يدرس الدكتور حلمي القاعود رواية (صخرة الجولان) لرئيس اتحاد الكتاب العرب في سورية والأمين العام لاتحاد الأدباء العرب الدكتور علي عقلة عرسان وفي رأي الدارس أن رواية صخرة الجولان رواية وطنية ذات قيمة تاريخية تعالج قضية الصراع الدامي بيننا وبين العدو الذي يحتلّ فلسطين وأجزاء أخرى من الأرض العربية.

وتدور أحداث الرواية في إحدى القرى السورية حيث (محمد المسعود) في بيت صغير متواضع.

وقد اجتهدت الرواية في إبراز عنصر التلاؤم بين المكان والشخوص والأحداث، ويقوم بناء الرواية على مجموعة من الفصول المرقمة ويتبادل ضمير الغائب السرد مع ضمير المتكلم على امتداد الفصول، وكان تبادل الضمير ملائماً للتعبير عن البطل.

ويقول الدكتور حلمي القاعود: (إن في صخرة الجولان سؤالاً مهمّاً حول اهتمام كتّاب الرواية العرب بقضية الاحتلال الصهيوني لفلسطين والأرض العربية ودور الرواية في حشد الوجدان العربي لمتابعة الصراع بين الأمة وأعدائها... كما تطرح رواية صخرة الجولان أسئلة عديدة حول أفضل الأنماط الفنية للسرد الروائي ولغته وعناصره.

وفي الفصل الأخير يدرس المؤلف رواية (النمل الأبيض) للروائي المصري عبد الوهاب الأسواني وفي ختام دراسته يقول: (إنّ رواية النمل الأبيض رواية عبّرت عن لحظة من لحظات واقعنا الراهن في بيئة لها خصوصيتها وقيمها وقد انهارت هذه البيئة فيما يبدو تحت ضغط الانفتاح... فهل يبدأ عصراً لترشيد واستعادة ما ضاع من القيم والأخلاق).

إن دراسة الناقد الدكتور حلمي محمد القاعود تسجّل القاسم المشترك في هذه الروايات مقاومة الفساد في المجتمعات العربية انطلاقاً من رسالة الأدب التي تقول: الأدب نقد الحياة.

وقد أبدى الروائي فاضل السباعي رأيه في كتاب فقال: (كانت هذه الدراسة إبداعاً قد أضيف إلى الإبداع).

أحمد دوغان - سورية

□□

سعد صائب

في الحديث عن العمالقة تستخذي الكلمات، لأنها تعجز عن التعبير عن وهج إبداعاتهم والولوج إلى أعماقهم، فهم أكبر من قدرة الألفاظ ومعانيها المشمولة بمقتضيات اللحظة وحدودها الزمنية، ويشفع لمن يريد الولوج إلى عالمهم السحري، حسن النيّة وصدق الرؤية ونبل المقصد.!

والأديب الفراتي المبدع (سعد صائب) أحد هؤلاء العمالقة الأفذاذ، وإذا كان المرء عاجزاً عن معرفة نفسه فكيف لي أن ألمَّ بمعرفة دقيقة لسعد صائب، هذا المبدع المتعدد المشارب والطعوم، فليعذرني المنصفون في ما وطّنت نفسي على الخوض فيه، وليأخذ الله بيدي عسى أن أستطيع تقديم رؤية مقاربة لعالم هذا المبدع الموسوعي الجوانب، وشفيعي حسن النية وشفافية الهدف كما أسلفت، وفي قول: "سيمون دو بوفوار" الذي استشهد به سعد صائب ما يسوّغ رؤيتي (إنّ المرء لا يستطيع أبداً أن يعرف نفسه بيد أنّه يستطيع فقط أن يروي قصته) (1)

*وسوف أتحدث عن جانبين من جوانب الإبداع عند سعد صائب هما: **حبه لقومه، ونزعته الإنسانية** لقد رضع هذا الحبَّ مع لبن الطفولة وكان يحفظ وصية والده باعتزاز (يا بني أحبب لغتك تحب أمتك).*

وكان يؤلمه ما آلت إليه الأمة من انهزام وتأخر على مختلف الصعد وفي هذا يقول (لكم أضيق يعيشي ذرعاً ويشتد جزعي كلما رددتُ بصري في مواطننا العربي فأرى علاماتٍ من القهر وآثاراً من الخذلان واليأس أنسته حتى البكاء على مصيره)(2).

وموقفه الرافض للمغريات من الإذاعة البريطانية يوم دعته ليكون صاحب زاوية فيها، وإحساسه بما يمس حريته تجاه مبادئه وقومه يمثّلُ قمة العطاء وقيمة القيم.

وفيما تركه من تراث في القضايا القومية لا يضارعه فيه مبدع على وجه الأرض في هذا الزمان وأبرز كتبه في هذا المجال: صراع مع الغرب في حضارته وتياراته الفكرية (ط 1953)، مع الفجر العربي (ط1958)، هذا العالم العربي (ط 1958)، مآثر العرب (ط 1959)، مختارات من روائع شعر المتنبي (ط 1959) البلابل العائدة.

***وفي المجال الإنساني** فاق كل تقدير وترجمته للآثار الإنسانية مثلٌ حيٌّ يغني عن كل حديث ومن تلك الآثار: من رياض الشعر العالمي، وديوان الشعر الهولندي، وديوان الشعر السويدي المعاصر، وديوان الشعر الإسباني المعاصر، ومختارات من الشعر الفرنسي الحديث.*

واهتماماته بأدب الأطفال صورة أخرى تجسد إنسانيته تأليفاً وترجمة وتوجيهاً. ومن هذه القصص: الصياد الصغير والزهرة الزرقاء، وبيت القطة، وغير ذلك من قصص الأطفال والناشئين، وفي كتابه (قاموس الحب) تتجلّى قيمة القيم في أصالة النزعة الإنسانية وعمق مغزاها، هذا الحب المتجذّر في أعماق الذات يكرسه فعلاً وقولاً.

وقد زارني سنة 1986 في ثانوية الفرات وكنت مديراً لها آنذاك وعرض عليّ تكريم الأوائل من طلابها وظل هذا الهاجس يراوده حتى تهيأ له فأنشأ جائزة للأوائل في الشهادة الثانوية سنة (1990) وهو الذي يقول في إحدى شذراته الخالدة (لو عشنا المحبة لانتفى الشر) وهو يدرك أنَّ الحبَّ يتجلى عملاً وليس أقوالاً ولذلك أجاب من سأله: (كم لك من العمر؟) بقوله: (لي مئة وسبعة وأربعون كتاباً) قال السائل: إنما عنيت سنك لا كتبك أجاب (وأنا بدوري أقيس سنّي بعدد الكتب التي ألفتها لا بعدد الأعوام التي عشتها).

وفي هذا الصدد فقد بلغت آثار سعد صائب مئة وثمانية وأربعين كتاباً (148). منها (78) ثمانية وسبعون كتاباً مطبوعاً وسبعون (70) كتاباً لا يزال مخطوطاً في مختلف الفنون الأدبية والمناهل الفكرية تأليفاً واقتباساً وترجمة، في الشعر

والقصة والدراسة الأدبية والخواطر الفكرية والمناهل الإنسانية.

وله طابعه المميّز في التعبير اللغوي الذي يمكن أن نسمه بالسهل الممتنع، وقد احترم أصول اللغة وعمّق اشتقاقاتها وفي كتابه "قاموس الألوان" شيء من هذا القبيل، ويمتاز على الإجمال بعمق الرؤية وسمو الأثر المستمد من سلوكه الأخلاقي الذي يعد مثالاً في الحلم ونبل المزايا.

في سنة 1990 حضر إلى ثانوية الفرات ليقوم بتكريم الأوائل وكان من المفروض أن يحضر أولياء المكرّمين، وقد أقيم الحفل في الدور الثاني في القاعة التي تسمى آنذاك (قاعة السينما) ولم نجد من الحضور سوى بضعة أشخاص لملمهم السيد مدير المدرسة آنذاك من بعض الموجهين والزوّار وبضعة طلاب لا يزيدون عن الثلاثين.

وبعد تناوب كلمات الاحتفال، ألقيتُ قصيدة مرتجلة حملت، فيها على القائمين على الحفل بقسوة، فما كان منهم بعد الاحتفال إلا أن أخذ بيدي جانباً وقال أشكرك على هذا الشعور النبيل لكنني لا أشاطرك ثورتك فإحساس الناس بالواجب يأتي طوعاً وليس بالعصا.

وفي سنة (1995) دخلنا إلى صالة المركز الثقافي لتكريمه بمناسبة إحداث (جائزة سعد صائب للشعر) وكانت الكلمة لسعد صائب، فلم نجد في الصالة سوى عدد قليل، فقال بهدوئه المعهود وبنبرة حزينة: (زامر الحي لا يطرب) لقد علّمته الحياة ما لم تعلّمه الكتب فكيف بمن ملك الأمرين معاً.؟

ولقد طاف أرجاء العالم في رحلاته شرقاً وغرباً ونهل من معين الفكر وترك للناس عطاء لا ينفد فكان بحق بحراً زاخراً بالعطاء في مختلف مسالك القول وطعوم الفكر الخالد الصافي.

يقول الأديب (خليل هنداوي) عن لغة سعد: ((سعد صائب كاتب موفّق لا يصدر إلا مدفوعاً بفكرة مشبعة أو عقيدة حارّة أو عاطفة ثائرة... واللغة في كتابه لا أجد أدعى منها إلى سلامة التعبير ورونق البناء ووضوح الفكرة، كأنّ صاحبها يقول، حيث تطلبه، إني هنا))(3).

وهو يمتاز بروح النكتة المرهصة بالبراءة والطيبة معاً تدرك عمق النظرة من خلال بعدها ولحظة إقرارها، يصف والدته الإنسانة البسيطة ويريد من خلال ذلك أن يسرد جانباً من عاداتٍ كانت ترافق المآتم في بدايات القرن العشرين فأصبحت اليوم من الذكريات التي تثير الشجن: (ولست أنسى موقفها فوق جثمان أخي الأكبر وقد روّعها فقده وكيف فاضتْ قريحتها فارتجلتْ من الشعر ما ألهب أكف النسوة، فانهلن ضرباً على صدورهنّ ولطماً على خدودهنّ وجزّاً لشعورهنّ وتمزيقاً لثيابهنّ وهنَّ يرسلن صرخاتهنَّ المحزنة الأليمة، كما سرت العدوى إلى الرجال الذين اجتمعوا لتشييع جثمانه فراحوا يجهشون بالبكاء ويضربون الأكفّ أسىً، وزاد الجوُّ حزناً، الطبل الذي يتوسط حلقة الندب، وراح قارعه يقرعه بقوّة.. حتى غدا أهل البلدة وكأنهم زنوج من أواسط أفريقيا، يهرعون إلى ساحة الدار بعد أن حمل كلٌّ منهم سهامه استعداداً للقتال))(4).

كان يعشق الحرية ويفلسفها ويروي أنه خرج من بطن أمه حين ولادته دون أن يبكي أو يندّ عنه صوت على خلاف المعهود في ولادة الأطفال، لأنه يرى أنه كان سجيناً وخروجه إلى الدنيا بداية تحرره فلا داعي للبكاء وهو يؤكد بقوله (وحين رأيتني حراً طليقاً كتمتُ صرختي قانعاً بالدنيا الفسيحة التي أتيحت لي لا أرضى عن حريتي فيها بديلاً ولقد عاشت معي هذه الحرية وما برحتْ، فسجلتها في كتبي داعياً بني وطني إلى اعتناقها والذود عنها)) (5).

وفي حبّه للحرية تتأكّد في رؤيته الإنسانية، كما يرى الشاعر "شفيق جبري (وقد بلغ من دفاعه عن هذه الحريّة التي هي أسمى مظهر من مظاهر الإنسانية أنه تمنى أن تكون مفاتيح السجون في يديه ليطلق من ظلماتها كل سجين)(6)، وهو يدرك أن الأدب موهبة يعمّقها الاكتساب ويبين هذا الفارق بقوله (ثمة حقيقة في الأدب يختلف فيها عن سائر الفنون، وهي أن بعض الأدباء خلق أديباً فكتب وأن بعضهم الآخر كتب ليمسي أديباً، هذه الحقيقة عندي هي الفارق بين الموهبة والاكتساب)(7).

وهو يعرف أن طريق الأدب والإبداع طويلة ولا بد من متابعة التحصيل والمطالعة ((وما برحت منذ عام (1933) حتى اليوم وإلى أن أبرح هذه الدنيا أطالع عشر ساعاتٍ أقولها صادقاً غير مفترٍ عليكم ولا مدّعٍ أو متبجحٍ، أو مغالٍ لقد أمسى الكتاب رفيقي ما تخلّيت عنه يوماً قطّ)) (8).

بـدأ كتاباتــه فــي الــدوريات علــى اسـتحياء وهــو فــي الســابعة عشــرة مــن عمــره وكــان ينتحــل اســم (فتــى

الفرات) ويتسم أسلوبه بالصدق الفني والأخلاقي وفي سيرة حياته الأدبية دقة في الوصف وصدق في نقل الخبر مع مسحة ساخرة يجيد رسمها بقدرة الفنان المبدع فهو يصور لنا زواجه الأول الذي لم يحالفه فيه الحظ فيقول:

(وتزوجت عام 1948 امرأةً كانت كالرياضيات . وكان يكره مادة الرياضيات . ليس أصعب منها مراساً حاولت جهدي تطويعها وأنسنتها فلم أفلح فطلّقتها بعد أن عشت خمسة أعوام تمنيتُ خلالها لو كان (دانتي) حياً ورأى جحيمي إذن لوصف جحيمه غير ما وصفه في كوميديته الإلهية)) (9).

وهو يرفض انتماءه إلى أي تيار سياسي ((إن لي نظرة في الحياة خاصة بي بنيتها من تجاربي من نحوٍ ومن ثقافتي من نحوٍ آخر وهذه النظرة بعيدة أشد البعد عن أي انتماء لمذاهبَ معّينةٍ سياسيةً كانت أم أدبية أم فلسفية إنها نظرتي كعربي يعرف واجبه حيال قومه وكأديب يقدّس الأدب فلا يعبث بفنيته ولا يجور على مناهجه أو يعتدي على أساليب مبدعيه)) .(10)

هذه بعض معالم أديبنا المبدع سعد صائب أرجو أن أكون قد قاربت حدودها ولعلّي أكون أصدق تعبيراً عن الحقيقة حين أختم حديثي عن أديبنا المبدع سعد صائب بقوله (أوصيكم إذا متُّ أن تكتبوا هذه الكلمات: هنا يرقد سعد صائب الكاتب الذي عاش أدبه وعاني حياته وأحبَّ أمته فكان في حبه أسعدَ منه في أدبه وفي حياته) (11).

بقي أن أقول إن سعد صائب من مواليد سنة 1917 وقد توفي في دمشق في الثاني من شباط سنة (2000) ودفن في دير الزور في موكب مهيب. رحم الله أديبنا الراحل وغفر له وأسكنه فسيح جناته.

***

الهوامش:

(1) . سيرة حياة سعد صائب مخطوطة ص(1)

(2) . شظايا ورماد ص (15)

(3) . مخطوط سيرة حياة س ص(40 . 41)

(4) . المرجع ذاته ص (7)

(5) . المرجع ذاته ص (10)

(6) . المرجع ذاته ص (10)

(7) . المرجع ذاته ص (29)

(8) المرجع ذاته ص (31 . 32)

(9) . المرجع ذاته ص38

(10) . المرجع ذاته ص(40)

(11) شظايا ورماد ص(123)

فاضل سفان ـ سورية

□□□

رسائل ثقافية



* رسالة القاهرة.. حازم عبده

□□

رسالة القاهرة

(1)

عبد الله باشراحيل..
وميلاد جائزة مهمة للإبداع الثقافي العربي

شهدت العاصمة المصرية القاهرة في مطلع يوليو تموز الماضي تظاهرة ثقافية عربية على قدر كبير من الأهمية لمناسبة ميلاد جائزة الشيخ محمد صالح باشراحيل للإبداع الثقافي وتوزيع جوائزها في دورتها الأولى والتي تبلغ قيمتها في كل فرع 25 ألف دولار وقد فاز بها في مجال الشعر الشاعر اللبناني شوقي بزيع وفي مجال القصة والرواية السوري نبيل سليمان وفي مجال النقد والدراسات الأدبية التونسي الدكتور محمد لطفي اليوسفي وفي مجال الدراسات الإنسانية والمستقبلة المصرية الدكتور يمنى طريف الخولي كماتم توزيع الجوائز التكريمية التي تمنحها الجائزة وتبلغ قيمة كل منها /30/ ألف دولار حيث تم تكريم كل من الأمين العام للجامعة العربية السيد عمرو موسى الذي تبرع بقيمة الجائزة لدعم المشاركة العربية بمعرض فرانكفورت الدولي للكتاب والشاعر السوري أدونيس والشاعر الفلسطيني هارون هاشم رشيد والكاتب الأمريكي كارل إرنست تقديراً لجهده عن كتابه إتباع محمد.

وعلى الرغم من القيمة المادية والأدبية للجائزة التي تضاف إلى رصيد الجوائز العربية المحرضة على الإبداع مثل جوائز الملك فيصل العالمية والبابطين والعويس وغيرها من الجوائز العربية إلا أنها تكتسب قيمة أخرى وهي أنها لا تأتي من مجرد رجل أعمال محب للثقافة العربية وإنما من مبدع وشاعر عربي أصيل ورجل أعمال عربي هو الشاعر السعودي الدكتور عبد الله باشراحيل الذي أطلق الجائزة من القاهرة باسم والده الشيخ محمد صالح باشراحيل رحمه الله.

وللشاعر الكبير عبد الله باشراحيل 7 دواوين هي "معذبتي" عام 1978، و"الهوى قدري" عام 1980، و"النبع الظامئ" عام 1986، و"الخوف" عام 1988، و"قصائد أحداث الخليج" عام 1990، و"قناديل الريح" 2002، و"قلائد الشمس" عام 2002، (رسالة إلى مثقفي الولايات المتحدة الأمريكية رداً على بيانهم إلى المثقفين العرب)، و"أقمار مكة" عام 2002، "سيوف الصحراء" عام 2002، وبوح النسايم عام 2002، و"كهوف الوهم" 2003، "وحشة الروح" عام 2003، و"أبجدية قلب" عام 2003، و"مدن الغفلة" عام 2003، و"المصابيح" عام2004، ويقول عنه الدكتور محمد بن مريسي الحارثي، أستاذ النقد الأدبي بقسم الدراسات العليا بجامعة أم القرى بالمملكة العربية السعودية، "لقد وسم باشراحيل شعره بميسمه الخاص والتفرد الشعري أن يكون الشاعر منتمياً إلى قضية وإلى تصور ينطلق منه ويعود إليه بما يحمل من أفكار وتصورات جديدة وأن يكون صاحب موقف يؤكده ويوسعه من خلال توسيع نظرته إلى الحياة وفي شعر باشراحيل روحه المنطلقة إلى البحث عن الأحسن والفضل والأقوى وفيه رؤيته الخاصة للأشياء وصوته المستقل الذي لم يتداخل مع أصوات غيره من الشعراء فيه روحه الحزينة أ حياناً والسعيدة حيناً وفيه تموجات الغريزة بكل ما يعترضها من أفراح وفيه حدة الشعراء ورجاحة العقلاء.

بعيون النقاد

ويقول عنه الناقد المصري الدكتور صلاح فضل يعدّ المشروع الإبداعي لعبد الله باشراحيل . الذي استمر منذ ربع قرن

بالوتيرة ذاتها . نموذجاً فائقاً لانتصار شعر الحياة المحافظ في قوالبه والمتمرد في دلالته ولعل هذه المفارقة أن تكون مفتاح قراءة طرف من نصوصه الأخيرة الحافلة بالإيقاع والحاضنة للروح المترد القلق في انخطافة واحدة مما يجعلها مفعمة بالغنائية ومثقلة بالتعبير الشجي عن وجدان الإنسان المعاصر وضميره.

على أن هذا التوتر المرهف بين البنية الإيقاعية والدلالية لا يبدو ظاهراً للعيان خاصة مع إدراج الموسيقى في طبقات المعنى وتشكيلها لطرف من تركيبته المتعددة.

وقدم باشراحيل الجائزة التي حملت اسم والده بقوله: "دعونا نتهجى حروف الحب على ضفاف النيل، في هذا الوطن الشامخ بكواكب العلم والأدب، وقلوبنا تتسابق إلى احتضان مواكب النور المشعة إلى عيون الشمس، ترشف أنداء الفكر والأدب من مناهل هذه العقول التي أينعت واستقامت على عودها، وأنتجت فضلاً وعلماً موصولاً.. يحلق في فضاءات الكون... يفتح ما استغلق على الفهم.. وينشر عطراً من سوانح الإبداع، ليؤكد حقيقة النبض المتأثر والمؤثر في حركة الفكر العالمي في تشييد شوامخ الأهداف، واستخراج نفائس الإحساس الملهم، الذي يضيء غيابات الجهل وغياهب الظلام لينعم كل الخلق بالاطمئنان، والارتشاف من منابع الحكمة، شراباً مزاجه الطهر والحق والعلم والجمال.

من تلك المفاهيم انطلقت فكرة هذه الجائزة، لرجل كان بيننا، ملء السمع والبصر والفؤاد، وهو يحمل قلباً يسكنه الحب الصادق للضعفاء والفقراء، فكان يعتز بصحبتهم، ويسأل ربه أن يحشر معهم.. رجل أنتم لا تعرفونه، جعل قلبه وماله شركة لبهجة وسعادة الآخرين، عندما عرف أن قيمة الحب الصادق تكتمل بالعطاء.. ذلك كان أبي الذي لم تسمعوا منه ولم نسمع منه إلا كل خير".....

إلى أن وصل إلى القول في هذه المناسبة إننا أحوج ما نكون في لم شتات هذه الأمة العريقة، وتجاوز الصغائر واعتناق السماحة التي هي لغة القادرين على العفو، ونبذ الفرقة التي أحالتنا إلى رمائم تذروها الرياح وهزائم أنزلها التناحر والتباغض والصمت على واقع هذه الأمة.

وحتى تهدأ أعاصير الانكسار فنحن على موعد مع الأمل الذي يحيي عزائمنا وإلى الحب الذي يرفع منابرنا لنشتم نسائم الحياة ونتنفس بقايا الكرامة الآدمية في أعماقنا.

وقد سيطر الهاجس السياسي الملتبس في عالمنا العربي على كلمات الفائزين والمكرمين بالجائزة بحثاً عن سبل الخلاص من ذلك الواقع المتردي في مجمله السياسي والاجتماعي والثقافي والاقتصادي.

وحدة إنسانية

وكان أول المتحدثين الشاعر أدونيس الذي قال: "يسعدني في الجائزة أنها مبادرة تجيء من شاعر يخدم الإبداع، شعراً وفكراً، وخاصة أنها تجيء من مكة "المدينة" التي يكرمها اليوم أكثر من مليار إنسان، ففي ذلك يصل حاضر هذه المدينة بتاريخها، واقعاً، ورمزاً: واقعاً، لأنها وريثة لأصول عربية احتضنتها الرسالة الإسلامية، محولة إياها، مضيفة إليها غناها المتميز، وطابعها البنوي الخاص. ورمزاً، لأنها من النماذج الكونية الأولى لمدينة الذات والآخر، مدينة الوحدة في التنوع والاختلاف، مدينة اللقاء بين الأعراف، والثقافات، والأديان، وبين السماء والأرض، إنها المدينة التي تؤالف بين الأطراف، في فضاء نبوي، لا تفريق بين رسله، ولا تفضيل لأحد على غيره، لأبيض على أسود، أو لعربي على أعجمي إلا بالتقوى، كما يعلم الإسلام الأول.

هكذا يفترض أن من الطبيعي أن تتابع هذه المدينة رسالتها من أجل إرساء قيم التعدد والتنوع في وحدة إنسانية وفي إشعاع إبداعي يتخطى الحواجز بين البشر، بحيث يتجاوز الهويات المكتفية بذاتها، المنغلقة على نفسها، فيما يتخطى الثقافات المنكفئة داخل تخومها، من الطبيعي، تبعاً لذلك، أن يكون الآخر في هذا الإشعاع، شريكاً للذات، في البحث عن كنه الوجود، وفي طلب الحقيقة، ألا يكون مجرد طرف في الحوار، بل أن يكون عنصراً تكوينياً من العناصر التي تكون الذات. بمثل هذه الرؤية الإبداعية وكشوفاتها، وممارساتها، تحيا الشعوب وتتقدم، وتحافظ على هوياتها وترتقي بإنسانيتها.

لقد انتهى زمن اليونان القديمة، ومصر القديمة، وسومر القديمة، لكن زمن إبداعاتها لا يزال متواصلاً ومشعاً، وحاضراً بيننا، ولقد انتهى الزمن السياسي المؤسسي لمعاوية، والمنصور، وهارون الرشيد، والمأمون، لكي لا أسمي إلا بضعة عظماء في تاريخنا، لكن زمن ذي الرمة، والفرزدق، وابن ربيعة، والأخطل، وأبي نواس، وأبي تمام، وابن الرومي، والمتنبي، والمعري تمثيلاً لا حصراً، إضافة إلى الفارابي، وابن سينا، وابن رشد، وابن خلدون، أقول: لكن زمن هؤلاء جميعاً وأمثالهم لم ينته، ولا ينتهي، فهو لا يزال قائماً بيننا، في عقولنا، وفي حياتنا اليومية على السواء. فزمن الإبداع هو بامتياز، زمن الإنسان.

ويمكن أن نعدد أمثلة كثيرة أخرى في التاريخ في العالم العربي وفي العالم كله، تؤكد جميعها على أن ما يبقى هو ما يؤسس له الإبداع، وفي هذا السياق يمكن أن نضع مقولة قديمة في تنويع آخر، فنقول: قل لي أيها الشعب، ما إبداعك، أقل لك من أنت، وما مكانتك.

هزائم العراب

أما التونسي الدكتور محمد لطفي اليوسفي، إنه من الصعب حقاً، في لحظة تكريم مثل هذه أن ينال المرء جائزة ثقافية عربية دون أن يشعر ببعض البهجة والفخر ليقينه أنه من المشتغلين بالثقافة في أمة ظل الثقافي فيها صامداً حتى حين تكالبت الدنيا قاطبة على غدها وعلى أحلام أطفالها وآمال شعوبها.

طيلة أكثر من قرن ظلت هزائم العرب السياسية والعسكرية توسع من دائرة فظاظتها وقسوتها وويلاتها. وطيلة أكثر من قرن ظلت عزلة المثقف الحر تزداد عنفاً ومضاءً. ورغم العزلة والتهميش، رغم الكيد وفتل الأحابيل وحده الثقافي ظل يحاول الصمود. وحده الثقافي ظل يبحث في ظلمات الليل العربي عن فسحة من أمل، عن بقعة من نور، فيما كان نداء الهاوية يدفع بالسياسي وعساكره ومؤسسات دولته المفترض فيها أن تكون دولة وطنية باتجاه النهايات الفاجعة التي نرى ونشهد.

قديماً حدث الجاحظ عن الكتابة فنعتها بكونها صناعة، كالطب، لا تعرف التوسط. فإن أتقنها صاحبها نجا ونجا معه قومه. وإن بخسها حقها سقط وسقط معه ناسه، وكان سقوطهم عظيماً.

وقديماً حدث أبو حامد الغزالي ناصحاً: أما رجلاك فاحفظهما ولا تمش بهما إلى باب سلطان. فهل كان يدري.. وأنى له أن يدري!!

أنا واحد من هذا الجيل الذي تشرب الأحلام الكبيرة أيام كانت هشة طرية مشتهاة. أنا من هذا الجيل الذي رأى الأحلام العظيمة تطارد، تتفتت، تتهاوى حلماً حلماً. لكنني على يقين من أنه مادام الثقافي يمتلك رغبة في المقاومة فإن فسحة الأمل تظل ممكنة وإن على سبيل الرجاء.

إن مايجب أن يفعل مازال يجب أن يفعل.

ووحده الثقافي ظل يحاول الصمود في أمة مطلوب حتفها. لقد كثر الحديث عن عولمة الثقافة وثقافة العولمة واستدراج الفكر مقولة كونية التماثل وهي مقولة تخفي وراءها وجهاً توسعياً واحتوائياً وعدوانياً على العالم وشعوبه وثقافاته. والحال أن لا خلاص إلا بالإسهام في تبني مقولة كونية الاختلاف. لاسيما أن الفكر العربي المعاصر كثيراً ما كرس مقولة كونية التماثل ووقع في حبائلها. فرغم جميع المحاولات التحديثية التي نهضت بها أجيال متعاقبة من المثقفين العرب وما أنتجته من خطابات حركها هاجس البحث عن سبل تخليص الثقافة العربية من وهنها وضعفها والإنسان العربي من محنه، لم يتمكن هذا الفكر من إيجاد السبل التي تجعل الثقافة العربية تطرح أمام العالم كنوزها وقيمها لأنه كثيراً ما حرص على قراءة هذه الثقافة في ضوء نظريات ومناهج ومقررات منحلة من ثقافات أخرى، وكثيراً ما تشكل مخترقاً من الداخل بمقولات أعتى الخطابات الاستشراقية بغضاً للآخر ورفضاً للاختلاف. إن دفع الثقافي على درب مساءلة الراهن العربي كي تتم مراجعة

الذي يجري ثانية يمثل، في رأيي، فعل وجود من شأنه أن يحفظ على المثقف شرف الاسم.

النهر المرئي

من جانبه قال الشاعر اللبناني شوقي بزيع الفائز: قبل أكثر من ثمانين عاماً جمع شاعر مغمور من الجنوب اللبناني ما لديه من دراهم الفقر والعوز وسافر إلى القاهرة، حاضنة النهضة العربية وعاصمتها والأبرز، لا لشيء إلا ليتعرف على أمير الشعراء أحمد شوقي ويحصل منه على صك اعتراف بشاعريته بعد أن تنكر له أهل قريته وضنوا عليه ببعض التكريم. حظي الشاعر المغمور بلقاء شوقي وأسمعه بعض قصائده التي نالت، كما روى، استحسان شوقي وإعجابه، حتى إذا عاد إلى قريته وتحلق من حوله أناس مرحبين ومندهشين في الوقت ذاته بادره أحد الخبثاء بالسؤال التالي: وما الذي ينقصك أنت لتكون بمستوى شوقي؟ فما كان من الشاعر المغمور إلا أن أجابه ببيت من الشعر ما يزال الجنوبيون حتى اليوم يحفظونه عن ظهر قلب:

"ولو أنني أقمت مقام شوقي   لفاض الشعر من تحتي وفوقي!".

بعد ثلاثة عقود على تلك الحادثة وفي قرية جنوبية مجاورة كان مولدي وأعطاني أبي اسم شوقي تيمناً بأمير الشعراء. ذلك أن أبي المحب حتى النخاع لشاعر مصر والعرب يومذاك كان يؤمن بفعل اعتقاد شعبي بأن استحضار الاسم يكفي لاستحضار المسمى وإن إعطائي اسم شوقي هو الخطوة الأولى على طريق الشعر. غير أن حساب الحقل عند أبي لم يطابق حساب البيدر ليس فقط لأنني كسرت عمود الشعر وفق منظوره الخليلي بل لأنه لم تعد للشعر في هذا الزمان إمارة وعرش وصولجان. كما أن العلاقة بين النيل الذي أسند شوقي ظهره إليه وبين الليطاني الذي أسند إليه ظهر قصيدتي غير متكافئة تماماً.

ومع ذلك فإن الذي ألم بتلك الشاعريات الغزيرة في لبنان لم يكن النهر المرئي وحده بل ذلك النهر الآخر من الشهداء الذين حرروا النص كما حرروا الأرض والذين ما يزال دمهم منذ كربلاء عصياً على التخثر. إن الجائزة بهذا المعنى ليست تكريماً لشاعر بعينه بل لجغرافيا الروح اللبنانية المترنحة كحد السيف بين الشهوة والموت وبين صلابة الصخر وهشاشة الماء، ففي ذلك السلم الأرضي الممتد بين سلستي جبال تتصايح القمم كالنسور وتتبادل السنبلة والموجة التحية، حيث الحضور ربيب الغياب وحيث لكل كائن قدمان: قدم في مسقط الرأس وقدم في المجهول. إن عبقرية المكان تلك هي التي حولت الوطن الصغير إلى مختبر دائم للعلاقة بين الأضداد وهي التي أنتجت على مستويات الشعر والفكر والسياسة واللغة قامات في وزن جبران خليل جبران وأمين الريحاني، والياس أبو شبكة، وسعيد عقل، وعبد الله العلايلي.. والنصف اللبناني في أدونيس!...

أخيراً، جاء في أخبار بطليموس أن ثمة نهراً عظيماً كان ينبع من جهات أخدودها السحيق قاطعاً الصحراء من الوريد إلى الوريد ليصب في انفراج هرمز من جزيرة العرب. غير أن ذلك النهر غاب عن الأعين وغيب معه كل القبائل التي فنيت في البحث عنه. القليلون الذين استطاعوا أن يروا النهر، بحسب بطليموس، هم الذين امتلكوا العين التي تكشف المخفي وتقف على النسيج السري لمياهه الجوفية. وأعتقد أن الأمة، على وهنها، لن تعدم مثل هؤلاء الرائين الكبار الذين عليهم وحدهم أن يحرسوا ما تبقى من بريق الأمل وذهب الروح قبل أن نتحول إلى سلالة مهددة بالانقراض.

مكابدة الكتابة

من جانبه قال الروائي نبيل سليمان في زمن يستفحل فيه انتهاك السوق والقيم للقيم الحضارية النبيلة، قد يكون لمثلي في هذا المقام، أن يتنسم ما يعضده، لكي يكتب أجمل وأعمق، وليس ما يعوضه عن مكابدة الكتابة، لأنني لم ولن أنشد عوضاً. فقد اخترت هذه الطريق راضياً، وفي الأغلب غير مرضي. فالكتابة بحسباني نعمة ما بعدها نعمة، ولذة مابعدها لذة. ولأنها مسؤولية كبرى تجاه عيشنا في عماء الاستبداد

والاحتلال والتعصب، لم ولن أوفر جهداً ولا عمراً لتبديد هذا العماء، لتكون الرواية مثل المبدعات جميعاً: كتابة للحرية.

كذلك، أرنو إلى هذه الجائزة مستبشراً، بمؤسستها ومحكميها والفائزين بها، تعضد غيرها ويعضدها غيرها من الجوائز العربية والعالمية الخالصة لوجه القيم الحضارية النبيلة، على النقيض من ثقافة الطغيان، أياً كان وأينما كان، بمؤسساتها وجوائزها ومثقفيها ومحكميها.

أما الروائي هارون هاشم رشيد فقال:

من هناك..

من الوطن الذي لا أحب ولا أغلى..

من "أم القرى"، عاصمة الخير والسلام

من مكة المكرمة، منزل الوحي ومهبط الإلهام

من الوطن الذي شرف بنزول الوحي.. شرف بالكلمة البدء.. "إقرأ" لتشرف القراءة، وتقدس الكلمة من "مكة المكرمة" التي ابتدعت أول تكريم للشعر عندما أقامت "سوق عكاظ"..

وتوجته، لما لم تفعله، أمة من الأمم، فعلقت قصائده الشوامخ، على جدران الكعبة المشرفة، لتبقى، وتخلد، نبراساً للخليقة عبر الدهور...

إن "الشخصية الفلسطينية" التي أشعرتني أنها تمنح للقدس، ويافا، وحيفا، وعكا، وجنين، وطولكرم، ونابلس، والخليل، وغزة، ورفح، إنها لفلسطين، كل فلسطين، من النهر إلى البحر، لفلسطين الاسم، والمعني، والتاريخ، والشهداء، والسجناء والصامدين... والمحاصرين...

نقض الغزل

وركز الناقد المصري الدكتور صلاح فضل عضو الهيئة الاستشارية للجائزة على بضع ملاحظات يسيرة على الواقع الذي تعيشه الأمة ومنها:

إن أمتنا تواجه تحدياً ضارياً ولا ينبع التحدي من الخارج، وإنما ينبثق من طبيعة تصورنا من داخلنا حيث إن شعبنا، في مسيرته التاريخية، على الأقل في النصف الأخير من القرن الماضي ينقض غزله، وهو لا يبدأ في مسيرة حتى يتراجع عنها.

وقال: أيضاً النهضة التي كنا نتصور أننا قد فرغنا من مبادئها وأرسينا تقاليدها أصبحت بحاجة إلى إرساء جديد لنهضة أخرى، لأننا شعرنا أننا في كبوة، هذا النقض للغزل.. هذا الانتكاس والتراجع والتردد على مختلف الأصعدة يمثل لنا التحدي الأول لنا من الوجهة الثقافية بالدرجة الأولى.. التحدي الثاني أننا بدأنا نعتز ونزهو بتراثنا، ونفخر بتاريخنا لكي نقوي من عزيمتنا ولكي نعلي من روحنا المعنوية ولكي نبعث قدراً من الإحساس بالفخر القومي بهذا التراث، ثم لم نلبث أننا أخذنا نأكل هذا التراث أكلاً لماً، ونحاول أن نعيش عليه، ونستغني به عن المستقبل، بل أصبحنا الآن نتصور أن قصارى جهدنا أن نعد عهداً مضى عليه أكثر من ألف عام، عند ازدهار الدولة العربية الإسلامية وكأنه أصبح المثل الأعلى لنا في مستقبلنا ناسين أن متغيرات الكون ومنطق التاريخ يرفض التكرار بالرغم مما نردده دائماً من مقولة خادعة من أن التاريخ يكرر نفسه..

بدلاً من أن يمدنا التراث بالذات الحقيقية لمواجهة المستقبل، أصبح يمثل عبئاً ينوء به كاهلنا، ولا يتبين ببصيرة حادة

ماذا ينبغي أن نحتفظ به منه وماذا ينبغي أن نطرحه جانباً.

الالتباس في موقفنا الثقافي والحضاري أحسب أنه يمثل تحدياً آخر من التحديات الحادة التي نواجهها، وهي تحديات تقف لنا بالمرصاد.. ناهيك عن التحديات الخارجية التي صرنا نواجهها صباح مساء، وفي مقدمتها شراكة المنافسة في عالم لا يعترف بمن يقف مكانه لأنه يتقدم بسرعة مذهلة، وإن لم ندخل في غمار هذه المنافسة الصعبة، فلا يمكن أن يكون لنا مكان تحت الأرض.

التحدي الثاني الذي نواجهه من الخارج هو أننا صرنا المجموعة الإقليمية الوحيدة على ظهر الأرض التي تخلفت عن اللحاق بركب بناء القوى المدنية الحديثة الفاعلة، في أمريكا الشمالية والجنوبية، وفي أوروبا الشرقية والغربية، في آسيا، كلهم ذاقوا حلاوة العصر الحديث، كلهم ذاقوا الديمقراطية المتفتحة، وأن يمارسوا الحياة المفتوحة على المستقبل، بينما ظلت الأمة العربية وحدها هي التي تقبع في قاع التاريخ وخلفية الزمن وهي التي تتجه لها الأبصار الآن لكي تمد يدها عوناً لها.. أظن هذا يمثل تحدياً حقيقياً لنا... وآخر عنقود هذه التحديات هو أننا أصبحنا موضع اتهام لأننا نسيء إلى الحضارة دون أن نشارك فيها، من هنا صارت الضرورة ملحة وعاجلة لكي نتبين طريقنا إلى المستقبل..

الاستكانة إلى تلك التحديات لابد أن تتبلور بوعي المثقفين، ووعي السياسيين ذوي البصيرة الثقافية النافذة، وفي تقديري أن هذه الاستجابة ينبغي أن تدور حول عدة محاور هامة، لا نستطيع أن نتخلى عنها في مقدمتها الانتقال من القول إلى الفعل، وفي مقدمتها تصويب الاتجاه نحو المستقبل وبناء نوع من التراكم في خبراتنا الفكرية والمعرفية والثقافية، والأمر الثاني في هذا الصدد ما ينبغي أن نواجه به هذه التحديات هو في تقديري تحريك منظومة القيم ونسعى إلى تأصيلها لكي تضع في مقدمتها قيمتين تعتليان الآن ذروة الفكر العربي، وهما قيمة الحرية والعلم بالدرجة الأولى، فمجتمعات بدون حرية ميتة لا مصير لها، ومجتمعات لا تعتمد على العلم لا يمكن أن تدخل مجال المنافسة العالمية، الأمر الذي يجعلنا بحاجة للدخول في مجال الشراكة الحضارية كي نتخلص من الوضع الذي يكبلنا.

تهديد ووعيد

أما وزير الثقافة اللبناني غازي العريضي فقال لا ثقافة بدون سياسة، ولا سياسة دون ثقافة، وكي لا تخذلنا السياسة مجدداً، وكي لا تسقط الهوية الثقافية العربية، في ظل ما يتعرض له العرب من تهديدات ووعيد ووعود.. التهديدات والوعيد أمور جدية، ولكن الوعود كاذبة، فكي لا نحبط وكي لا نخذل وكي لا نسقط ونحن في ربع الساعة الأخير في مواجهة مشاريع الذين يريدون إذلالنا وإخضاعنا وإسقاطنا واتهامنا بشتى أنواع الاتهامات، بأننا أمة إرهاب وأمة تخلف وجهل..

نجتمع لنقول للجميع: نحن امة إبداع وثقافة ومعرفة ولسنا أمة إرهاب. وبالتالي نحن نستطيع من خلال هذه النخبة من المثقفين والكتاب والمفكرين والأدباء والشعراء والسياسيين المثقفين المحصنين بوعي قومي حضاري وبأخلاق عالية وبشفافية راقية.. بكل هؤلاء نؤمن بأننا قادرون على تجاوز هذه المحنة، لأن الآخرين استخدموا كل شيء ضدنا، واستخدموا كل أسلحتهم وحتى الآن لم ينجحوا لأن في هذه الأمة خميرة صافية وقوى صالحة تقاتل وتقاوم بكل أشكال وأنواع وأساليب المقاومة.. هناك من يقاتل في فلسطين بالحجر، وهناك من يقاتل في لبنان بالسلاح، وهذا حقق الانتصار وذاك سيحقق الانتصار، وهناك من يرفض . الآن . في العراق كل أشكال التعذيب والإذلال والإخضاع والإرهاب والهيمنة والتسلط والاستباحة، وهناك من يقاتل ويحارب بالكلمة الحرة.. الكلمة الصادقة.. أما أصحاب الكلمة القوية فهم يخيفون أصحاب الإرادات التي تريد إخضاعنا.. والدليل على ذلك أن ثمة هجوم على المثقفين والمبدعين والمفكرين وعلى الإعلام العربي الذي بدأ منذ مدة يلعب دوراً مؤثراً. ولذلك يحاول الآخرون . بالرغم من امتلاكهم جميع أنواع الأسلحة، وبالرغم من تسليم كثيرين منا بأنهم يسيطرون على الإعلام العربي . تزعجهم كلمة في محطة إعلامية، ويزعجهم تصريح لمسؤول أو مناضل عربي أو مقاوم عربي مما يؤكد أن للكلمة دورها وأهميتها، وأن لها فعلاً مؤثراً في إبقاء الذاكرة حية لأننا لا يجوز أن ننسى،

ولا يجوز لأجيالنا المقبلة أن تنسى ما جرى. وإذا كان الآخرون يأتون لنا بمشاريع الشرق الأوسط بدعاوى التغيير، تحت شعارات الحرية والديمقراطية، وهم الذين دعموا كل الأنظمة الاستبدادية في العالم، وهم الذين حموا الأنظمة القمعية الديكتاتورية.. يأتون إلينا اليوم بشعار التغيير وهم لا يريدون التغيير، من أجل الأفضل ومن أجل الأصلح ومن أجل الحرية، لأنهم لا يمتلكون كل هذه العناوين، وخير دليل على ذلك مظاهرات الاستياء والرفض التي تجتاح العالم كله، من جراء ما يحدث في العراق وفلسطين وأي بلد معتدى عليه غيرهما. لذلك هذه مناسبة لكي ندعو نحن إلى التغيير، الذي لا يهدف لإرضاء أمريكا أو خدمة لهذا أو ذاك وإنما التغيير بمعناه الأشمل على مستوى كل المؤسسات والذي يأتي من دواخلنا من أجل أبنائنا وأجيالنا وأنفسنا، ومن أجل تطور هذه الأمة. وفي النهاية أكتفي بالإشارة فقط إلى أن ثمة مثقفاً ومناضلاً عربياً أضرب عن الطعام منذ أيام، وهو المناضل العربي عزمي بشارة في فلسطين، استنكاراً لإقامة جدار فصل عنصري.. لذا أتوجه إليه بتحية تجليل وإكبار لجهاده في تلك الأرض الطيبة.

أين الخطأ؟

أما الباحث والكاتب الأمريكي كارل إرنست فقال أقدر على وجه الخصوص هذا التكريم من مؤسسة عربية لدليل بارز على أن دراسات الأساتذة الأمريكيين تستطيع أن تتفوق على نظرائها لدى المستشرقين المختصين في الدراسات الإسلامية. ومنحى الجائزة على كتابي (إتباع محمد) هو بمثابة تعريف بأساتذتي، ورفقائي في الجامعة الأمريكية، وبتلامذتي أيضاً، لأنني تعلمت كثيراً منهم جميعاً.

إن المتخصصين الأمريكيين في الدراسات الإسلامية يواجهون الآن موقفاً صعباً، إن هناك ازدياداً في حالة التعصب ضد الثقافة الإسلامية وضد البلدان العربية في المجتمع الأمريكي، الأمر الذي بدأ مع الحروب الصليبية ومازال يتصاعد باستمرار حتى الآن أكثر الكتب المتداولة بين الناس في موضوع الإسلام تكتب من قبل الكتاب الذين يجادلون في "صراع الحضارات" أو يسألون "أين الخطأ" في البلدان الإسلامية. إن كتابات كثيرة تكرر بلا انقطاع أن الإرهاب والإسلام شيء واحد. أقول على الضد من ذلك أنه لابد من أن نبحث عنه "حوار الحضارات".نحتاج في مقاصدنا التبادل العلمي الثقافي واحترام الآخر لا إلغاءه. إني أرجو أن يساعد كتابي (في الإنجليزية وفي لغات أخرى) على التواصل والحوار بين الأمريكيين والأوروبيين والمسلمين عموماً، لأن الناس كلهم رعايا عالم واحد. والقول "بعالم إسلامي" ليس بمقبول في نظري، فلا يوجد كوكب سيار منفصل مسكون من قبل المسلمين وحدهم، منقطع عن العنصرية الغربية، التي يفتقر إليها بالمعنى الجدي، إن صورة عالمين منفصلين تتوافق مع الذهنية الاستعمارية، وتجهل تأريخ التفاعلات الثقافية بين المسلمين وبين الآخرين.

***

رسالة القاهرة (2)

أزمة سيبويه بالقاهرة.. معركة في غير معترك..!

لو كان يعلم سيبويه أن اجتراءه على وضع القواعد الأساسية للغة العربية سوف يفتح عليه باباً للهجوم الذي يصل إلى حد المناداة بسقوطه من قبل أحد العرب ما فعل فعلته هذه التي بها خرج عليه الكاتب المصري شريف الشوباشي منادياً بسقوطه عبر كتاب أصدره في يوليو تموز الماضي بعنوان: "لتحيا اللغة العربية: يسقط سيبويه".

وشئنا أم أبينا فقد كان الكتاب سبباً في أزمة طاحنة وموجة عارمة من الجدل في الأوساط الثقافية والعلمية المصرية بل وامتدت إلى بعض الصحف العربية التي تناولت القضية التي أثارها كتاب الشوباشي والبعض رأى أن الكتاب أخذ قدراً أكبر من حجمه من النقاش وهو لا يستحق والبعض رآه بمثابة حجر في بحيرة آسنة ومناسبة لإعادة النظر في لغتنا العربية

فيما ذهب البعض الآخر إلى اعتبار الشوباشي مؤدياً لدورهجومي هدام على لغة الضاد نائباً في ذلك عن أعدائها الخارجيين من الصهاينة ومن هم على شاكلتهم وليس ما جاء بكتابه غير تكرار ممل لدعوات انزوت وماتت وبقيت اللغة شامخة شاهدة على وحدة اللسان العربي.

أما الشوباشي نفسه الذي قفز إلى ميدان العربية قفزاً بحكم عدم تخصصه وهذا ما جعله يعتبر العربية عنصراً من عناصر الجمود والتخلف العربي وهي من ذلك براء فلم يكن يتوقع كل هذه الجلبة التي أثارها الكتاب الذي كان يعتبره بمثابة صرخة من صعوبة اللغة العربية من أحد مستخدميها واضعاً رؤيته لتطويرها والتي تتمثل في إلغاء المثنى وإسقاط نون النسوة وبعض الملاحظات التي ليست ذات بال.

وذهب الشوباشي إلى القول: إن اللغة العربية هي اللغة الوحيدة على وجه الأرض التي لم تتطور قواعدها ونحوها وصرفها منذ ألف وخمسمائة عام وهي اللغة الوحيدة في العالم التي أصر الناطقون بها على تحنيطها وبذلوا كل الجهود للحفاظ على نقائها.

وعلى عكس ما قال به الشوباشي تحدث العالم الجليل الدكتور كمال بشر الأمين العام لمجمع اللغة العربية بالقاهرة وقال إن الاتهام بالجمود والتخلف الأولى به أن يوجه إلى أصحاب اللغة أنفسهم فاللغة لا تجمد ولا تتخلف بنفسها وإنما ذلك كله يرجع إلى ذويها الذين لم يحاولوا أن يمدوها بالغذاء والري من الأفكار التي تعمل على تنميتها واتساع مادتها وتنوع وسائل التعبير فيها.

على الفور بادرت جامعة القاهرة بعقد مائدة مستديرة دفاعاً عن اللغة العربية ورداً على ما أثاره الشوباشي إلا أنها اختارت لها عنواناً لا يشير للشوباشي وكتابه وهو نظرية الثقافة العربية ومشكلة اللغة حيث دعا المشاركون فيها إلى وقفة حاسمة تجاه الهجمة الشرسة التي تتعرض لـه لغة القرآن الكريم خاصة تلك الهجمة التي يقودها نفر من بني جلدتها.. مؤكدين على قدرة العربية على تحقيق النهضة كما حققتها من قبل، حيث كانت لغة العلم في العالم على مدى قرون عديدة. ولفت اللقاء الذي شارك فيه كوكبة من أساطين اللغة وسدنة العربية وحماتها وعلمائها الأجلاء إلى أن الهجوم على العربية لها جذور صهيونية تسعى إلى تقويض ركائز الأمة، وفصلها عن ماضيها التليد وجعلها تابعة تدور في فلك المستعمر الغربي. وترأس الدائرة د.عبد الله التطاوي نائب رئيس جامعة القاهرة.. وأدارها د.أحمد كشك عميد كلية دار العلوم بجامعة القاهرة.

بدأت الدورة بكلمة للدكتور نجيب الهلالي جوهر رئيس جامعة القاهرة ألقاها نيابة عنه د.عبد الله التطاوي.. وحدد فيها عدة اعتبارات للانطلاق إزاء نظرية الثقافة العربية ومشكلة اللغة، ومنها حساسية المرحلة التي نعيشها الآن، وأن منظومة الإصلاح الشاملة مطلوبة في حياتنا بالقياس الطبيعي للأشياء، وأن حركة التاريخ قد شهدت التعددية والتنوع في سياق المشهد الثقافي الكبير، وأن نظرية الثقافة وطبيعة العقل العربي تظل بمثابة حالة يجب دراستها جيداً من منظور أدواتها في سياق الفكر والوجدان.. وأن محاولات الهجوم على اللغة العربية للنيل منها قد تعددت فامتلأت الدنيا عداء في الستينيات من القرن الماضي على طريق سعيد عقل وغيره من دعاة العامية أو اللاتينية، وماتت الدعوات ورحل أصحابها وبقيت اللغة لأنها متجددة بذاتها وقادرة على تطوير معاجمها. وأكد د.جوهر على أن لغتنا العربية في حاجة إلى جهود أبنائها وعلمائها، لأن يجددوا مناهجها وآليات تطويرها وتحديث برامجها من خلال استغلال ثورة المعرفة والمعلوماتية ومصادرها.

القواعد والدلالات

وتحدث د.أحمد كشك عميد كلية دار العلوم ومدير اللقاء محاولاً طرح بعض النقاط للانطلاق بالحوار والنقاش، الذي تحول لما يشبه الانتفاضة أو الثورة دفاعاً عن لغة القرآن الكريم... و من بين ما طرحه د.كشك أن الحديث عن الخلاف بين لغة وأخرى يعد نوعاً من الجهل، لأن لكل لغة مذاقاً خاصاً، وأيضاً فإن اللغة تنشأ أولاً وبعد ذلك يأتي النظام النحوي والصرفي الذي هو أقرب إلى الديمومة والثبات في كل اللغات، ولكن التطور يكون في الدلالات بحسب تطور حاجات

صاحب اللغة.. وكذلك فإن العامية والفصحى نمطان لكل منهما سبيل.. مشيراً إلى أن أحداً لا يستطيع أن يضع نظاماً للعامية في العالم. ومن

جانبه أوضح د.أحمد فؤاد باشا مستشار رئيس الجامعة وأستاذ الفيزياء بكلية العلوم أن اللغة هي وسيلة التفاهم ووعاء الفكر، وترتبط بعطاء الأمة ورصيدها الحضاري.. وقال: إن اللغة العربية من الثوابت، وهي هدف للطعن والعدوان، لأنها توحد بين الأمة التي يريد أعداؤها تفتيت هذا الرابط. مشيراً إلى الأمة وتوجيه الطعنات لها بمحاولة عزل اللغة عن عصر العلم، بدعاوى عجز اللغة عن الاستيعاب لما يفرزه العلم. إلى وجود أكثر من /360/ ألف كلمة في المعجم العلمي من أصول عربية. وأكد د.باشا أن اللغة ترقى برقي أهلها وتتراجع بتراجع وتقهقهر أبنائها.. مشيراً إلى أنه يستطيع أن يفهم أن يأتي العداء للغة من خارج الحدود، ولكن ما يحز في النفس أن تأتي الطعنات من أبنائها.. وقال إن محاولات الطعن في اللغة العربية مرتبطة بعصور الاستعمار والاحتلال وربما تكون هذه الدعوات ذات أصول صهيونية بقصد افتعال أزمة.

وأوضح د.باشا أن من يهاجم العربية ويطالب بإلغاء المثنى ونون النسوة وكأن في ذلك النهضة المرجوة ليس لديه رؤية أو برنامج، وإنما يهدف إلى افتعال أزمة أو قضية يتحدث عنها الإعلام، لكن تتضح خطورة الموقف لارتباط مثل هذه الدعوات العدائية بالصهيونية.

احترام الرموز

ومن جانبه تحدث د.محمود فهمي حجازي أستاذ فقه اللغة بكلية الآداب بجامعة القاهرة ورئيس جامعة نور مبارك بكازاخستان... مؤكداً على عدة نقاط مهمة، منها أن سيبويه عالم له مكانته في تاريخ اللغة على المستوى العالمي، وأن كتابه الكتاب ليس كتاباً لتعليم اللغة للأطفال ولكنه كتاب علمي بالدرجة الأولى. ودعا د.حجازي إلى احترام الرموز.. وقال: إن ذلك أمر واجب فلا يعقل أن نهدم هذا تارة ونهدم هذا تارة أخرى، مما يؤدي إلى فقدان المواطن للثقة بالرموز كلها.. مشيراً إلى أن أمر اللغة العربية لا يمكن أن يناقش برؤية محلية ولكن برؤية كل من يتحدثون العربية ويتعلمون بها سواء في العالم العربي والإسلامي أو خارجهما.

وأوضح د.حجازي أن المشكلة الكبرى بالنسبة للعربية تكمن في أن المؤلفات والترجمات في العربية دون المستوى كماً وكيفاً.. وقال أننا بحاجة إلى إعادة النظر في إنتاجنا الفكري والمعرفي من حيث الكم ومن حيث الكيف. ولفت رئيس جامعة نور مبارك إلى ما شهدته العربية من تطورات وتغيرات.. من أكبرها ماتم منذ القرن التاسع عشر، حيث حدث تطور هائل شارك فيه الكتاب والصحفيون والعلميون، مؤكداً أن كل بلد له لغته العظيمة، وأن كل أبنائه مسؤولون عنها، خاصة في زمن الكيانات الكبرى وانقراض الكيانات الصغرى، وأن كل دول العالم الراقي تفكر بطريقة الكيان الكبير، وليس هكذا خلقت ولكن هكذا أصبحت.

التخطيط اللغوي

ودعا د.حجازي إلى وضع سياسة لغوية موحدة بالعالم العربي، تعنى بشؤون التخطيط اللغوي للمستقبل من خلال الوعي بتكامل المؤسسات وتكامل جهود المجامع، وإنشاء مراكز بحوث لغوية وتكامل

ذلك مع التعريب والتخلص من الأمية، ودعم النشر والترجمة حتى نصبح أمة ذات قيمة، كذلك فقد آن الأوان للإفادة القصوى من التقنيات في البحث اللغوي وفي صناعة المعاجم أما د.أمين فاخر عميد كلية اللغة العربية بجامعة الأزهر.. فتطرق إلى كتاب لتحيا اللغة العربية.. ويسقط سيبويه وقال إنه مبني على المغالطات والتناقضات، وما إن مؤلفه بفكرة سرعان ما ينقضها، وقال كيف تحيا اللغة العربية بموت قواعدها؟.. فليس المقصود بسقوط سيبويه في حد ذاته، وإنما المقصود العلماء الذين اشتغلوا بالعربية، وكأنه يقول تسقط كل علوم العربية، مشيراً إلى أنه كان على مؤلف الكتاب أن يقرأ شيئاً عن النحو ونشأته.

أعظم اللغات

ومن جانبه قال د.محمد حمدي إبراهيم نائب رئيس جامعة القاهرة الأسبق إن الحديث عن إلغاء المثنى ونون النسوة هو من قبيل إطلاق الكلام على عواهنه.. مشيراً إلى أن المثنى بقي مستخدماً في العديد من اللغات ومنها اليونانية القديمة. ثم طرح د.إبراهيم عدة تساؤلات للنقاش والبحث حولها.. ومنها: ما العمل إذا أردنا التطوير في اللغة؟... هل نعلي من شأن العاميات؟... وهل نسقط الفصحى؟.. ومنهم المسؤولون عن تدهور اللغة العربية؟... وماهي معايير الحكم على حيوية اللغة العربية؟... واختتم د.إبراهيم حديثه بالقول إن اللغة العربية هي أعظم لغات العالم بلا جدال، وكل من راهنوا على اندثارها باؤوا بالفشل..

ثم تحدث بعد ذلك د.محمد حماسة عبد اللطيف وكيل كلية دار العلوم وعضو مجمع اللغة العربية، وقال: الدعوة للثورة على قواعد اللغة لا تمثل حقيقة التخصص الدقيق، والدعوة لهدم العربية تعبيراً عن الذلة التي يعيشها أبناء العربية. واللغة تعز بعزة أصحابها وتذل عندما يذلون. وأعرب د.حماسة عن دهشته لمثل هذه الدعوات لهدم لغة حية هي اللغة العربية، في الوقت الذي أحيا فيه اليهود لغة ميتة... وقال: لقد ظلت العربية على مدى 17 قرناً من الزمان لغة التواصل والإبداع ولم يشك المبدعون منها أو من عجزها.

وقال د.عبد الستار الحلوجي: عميد كلية الآداب السابق بجامعة القاهرة فرع بني سويف: اللغة العربية لغة شريفة وعليها مدار فهم القرآن والسنة... مشيراً إلى أنه عند الكتابة بالعامية تصبح اللغة لغة تفريق وليس تجميع... وتساءل: هل هناك كتاب بالعامية الإنجليزية؟..

وأوضح د.الحلوجي أن القول بعجز الفصحى عن التعبير عما في نفوسنا خطأ فادح، فنحن الذين عجزنا عن إنتاج شيء له قيمة، وخلص إلى القول.. ويجب ألا نعطي الكتاب الذي يهاجم سيبويه واللغة العربية أكثر مما يستحق، فهناك كثيرون ممن هاجموا العربية، وهناك مؤسسات ودور نشر تخصصت في الهجوم على اللغة والدين وكلها باءت بالفشل.

من جانبه بادر أستاذ اللغة العربية نائب رئيس جامعة القاهرة الدكتور عبد الله التطاوي بإصدار كتاب جديد نهاية الأسبوع الماضي يرد فيه على ما أثاره الكاتب شريف الشوباشي وكيل وزارة الثقافة المصرية من اتهامات وانتقادات للغة العربية وقواعدها.

قراءة مبدئية في كتاب (تحيا العربية . يسقط سيبويه) للأستاذ شريف الشوباشي مما يستدعي وجوب الرد على كل ما ورد في الكتاب، وإن ادعى المؤلف أنه مسبوق إلى هذا الموقف نحو العربية.. فما

الداعي . بدهياً . لأن يمرر الآخرين، أو أن يجتز ما هو مطروق لدى بعض السلف، لاسيما مع وجوب حساسية هذه المرحلة تجاه لغتنا وثقافتنا وفكرنا وهويتنا وشخصيتنا وتاريخنا وواقعنا ومستقبلنا وحتى نحرض على مرتكزاتنا العملية المنهجية نشير في هذا التمهيد . مجرد إشارات . إلى بعض الفقرات التي تستوجب التعليق فحسب.

النص: حول ما طرحته مطبوعة "الالمناك" التي تعتبر العربية لغة قائمة بذاتها على أساس أنها صارت لغة لقراءة الكتب والمراجع أما لغة التفاهم فهي اللهجات مثل المصرية والسورية والمغربية ولذا قرروا اعتبار العربية لغة ميتة لا تستخدم في التعامل اليومي.

التعليق: الحق أن المطروح هنا غير جيد وغير صحيح ولا يدعو إلى الانزعاج أو القلق فقد تجاهل القول، أو الادعاء كحميمية العلاقة بين الفصحى والعامية وأن أكثر من 80% من جذور العامية مرده إلى الفصحى دون انفصام أو خصومة الميسرة والعامية الراقية حتى تتقارب المسافات بينهما وتحطم الحواجز، والأمر قد ينتهي عند التصنيف اللغوي إلى أكثر مما أشار إليه المؤلف.

النص: وأقول لكم: العيب ليس فيكم ولكنه في اللغة التي لم تشملها سنة التطور، وأستطيع انطلاقاً من هذا أن أبرئ ساحة ملايين العرب من ذنب عدم تملك ناصية لغة الضاد بكل تعقيداتها.

التعليق: الصحيح عكس هذا تماماً، فالعيب في هذا الجيل الذي ضعفت أدواته وقدراته اللغوية والعيب الأول في

معلمي اللغة العربية الذين قصدوا إلى تنفير الجيل من اللغة سعياً إلى الكسب الخاص أو الإحالة إلى الدروس الخصوصية أو تحويل قواعد اللغة الواضحة إلى لوغاريتمات معقدة أو الإصرار على استعراض ما لا يستعمل من القواعد في الحياة المعاصرة فالعيب إذن ليس في اللغة بل يجب أن نبرئ ساحتها من شبهة الاتهام حيث كانت لغة الكندي والفارابي وابن رشد والفيروزآبادي، وسيبويه والجاحظ والجرجاني والرازي والخوارزمي والإدريسي وغيرهم من أساطين الفكر وشوامخ الحضارة ممن تعلموا العربية وعلموها وكتبوا بها مؤلفاتها ثم ترجموها ويكفيها شرفاً ماكان يصنعه أبو موسى الاسواري مثلاً حين كان يفسر الآية من القرآن الكريم والفرس عن يمينه والعرب عن يساره مرة بالفارسية وأخرى بالعربية فلا يدري بأي اللسانين هو أبين!!....

فمن المؤكد أن صدق القول ينتهي إلى عدم تبرئة ساحة ملايين العرب من ذنب عدم تملك ناصية لغة الضاد لأنهم ربما لم يعودوا يقتربون من قراءة قرآنها وربما لأنهم لم يحاولوا تذوق شعرها أو استقراء نثرها وبلاغتها فارتضوا من الأمور أقلها، وأخذهم الميل إلى التسطيح مأخذاً غير جاد ربما يهدم فيهم استشعار كيانهم وهويتهم وشخصيتهم فماذا بقي لهم إذن؟...

أما اللغة فتوجيه الاتهام إليها يحمل ما يحمله من التجاوز والإسراف مع الخطأ في توجيه الأشياء لمجرد الخطأ في تكويننا أو في تشكيل أدواتنا قبل أي اعتبار آخر.

النص: (اللغة تحولت إلى إسار يخنق أفكارنا ويلجمها أصبحت سجناً يحبس العقل العربي بين جدرانه الحديدية بإرادته المستكينة.

التعليق: حملت اللغة هنا . ظلماً وبهتاناً . ذنب أبنائها بغير جريرة ارتكبتها حيث وجهت إليها الاتهامات في ذاتها فهي لا تخنق الأفكار . إن كان لنا أفكار أصلاً . وهي لا تتحول إلى سجن للعقل العربي إذا كان عقلاً ناضجاً متفتحاً حراً طليقاً فهو القادر آنذاك . على التوظيف والتوصيف والتطوير، وإلا فماذا يمنعه من استخدام كل الوسائل المعاصرة في تطوير المناهج وترجمة العلوم؟... ألم يحن الوقت لتوظيف التكنولوجيا في خدمة لغتنا كما وظفها الآخرون في خدمة لغاتهم؟...

وأنا أعتبر أن اللغة هي إحدى عناصر التخلف في العالم العربي.

التعليق: ثمة فرق كبير بين الحديث عن اللغة وهي بريئة بالتأكيد من شبهة هذا الاتهام وبين أهلها بما قد يصيبهم من التخلف أو التكاسل أو ما يشبههما والصحيح هنا لغوياً (أحد عناصر) وليس (إحدى عناصر) دون صعوبة في استخدام التذكير والتأنيث لمجرد التفرقة البسيطة بينهما.

النص: "إن العربية من الصعوبة والتعقيد بحيث جعلت العرب يعرضون عنها بالفطرة للإعراب عما في أنفسهم ومن أجل التفاهم ونقل المعلومات وتفسير حقائق العالم الذي يعيش فيه العرب وظهرت اللهجات كبديل تلقائي على لسان الشعوب العربية لصعوبة استمرار العربية صعوبة استخدام العربية في حيز التعامل اليومي.

التعليق: المعلومات تعكس من صور الإرباك والارتباك والاضطراب الكثير فليس صحيحاً أن العرب يعرضون عن لغة السليقة التي فطروا عليها وتفاصحوا بها وبلغوا في مدارج بلاغتها وبيانها ما جعل قرآنها إعجازاً لهم، مما جعل شاعراً مثل الوليد بن المغيرة يعترف بأن أعلاه مثمر وأن أسفله مغدق وأن له لحلاوة وإن عليه لطلاوة وماهو بقول بشر".

حيث أدرك الرجل بسلامة فطرته وروعة سليقته فروق الأنواع الأدبية المتباينة وفنون الكلام بين إبداع الشعراء ونثر الخطباء وسجع الكهان ووصايا الحكماء وأمثال الفصحاء وبين السياق القرآني المعجز بذاته ودلالاته فكيف نتهم إذن لغة كان هذا معينها وكيف ندعي انصراف العرب عنها بالفطرة وهم أهلها ولم يكونوا بحاجة إلى تعقيدها نحواً أو بلاغة لولا دخول الأعاجم ورغبة العلماء في النهوض بواجبهم تجاهها نشراً للغة وتعريفاً بأوجه تميزها.

أما الادعاء بأن الفصحى لا تلائم مقتضيات التفاهم ونقل المعلومات وتفسير.. الخ فمردود عليه من داخله أو بمنطق النحاة . ليس بشيء حيث تبدو المخالفة التاريخية أساساً له وإلا فأين يذهب المدعي بما أنتجه العرب في الشعر والخطابة

وفن الرسائل والتوقيعات ثم أين يذهب بكل ما ألفوه في علوم الطب والصيدلة والهندسة والكيمياء والفلسفة وغيرها من علوم الحياة التي نبغ فيها علماؤهم فانتشرت كتبهم ونظرياتهم وتعددت ترجماتهم من العربية وإليها فنقلوا المعلومات وفسروا حقائق العالم.

أخيراً يبقى من حق شريف الشوباشي أن يبدي ما يشاء من ملاحظات وصعوبات في اللغة العربية كمستخدم لها، لكن ليس من حقه أن يهيل عليها التراب ويتهمها بالجمود والتخلف، ويبقى من حق علماء اللغة والمجامع اللغوية العربية الكلمة العليا والقول الفصل فيما تحتاجه لغتنا لتستكمل مسيرة عطائها الممتدة عبر التاريخ لأكثر من سبعة عشر قرناً من الزمان، ويبقى السؤال هل حقاً ما قال به الشوباشي هو معركة في غير معترك؟!...

حازم عبده- القاهرة

□□

مراجعات

قراءات....

□□

قراءات... قراءات... قراءات

خليل مردم بك....

شاعر الشام

1959 – 1895

بين كوكبة معدودة من إعلام الفكر والبحث والقصيد يحتل خليل مردم بك مكانة متقدمة استحق معها لقب (شاعر الشام) والباحث الرائد على عظمة وأهمية عطائه الكبير في ميدان الشعر والبحث والدراسة والتحقيق.

كان علماً منفرداً في هذه المجالات بين نهاية القرن التاسع عشر ومنتصف القرن العشرين، وفي هذه الفترة أطلق قصيدته التي عرفت باسم (حماة الديار) وأصبحت النشيد الوطني لسورية:

حمـــــــاة الـــــــديار علـــــيكم ســــــلام   أبــــــــت أن تــــــــذل النفـــــوس الكــــــرام

عــــــرين العروبـــــــة بيــــــت حـــــــرام   وعــــــرش الشـــــموس حمـــــى لا يضـــــام

ويعتبر خليل مردم بك واحداً من رواد النهضة الأدبية في الشام، في مطلع القرن العشرين فقد تربع وثلاثة من معاصريه ليس على عرش الشعر فحسب، بل كان لهم دروهم الريادي في النهضة الأدبية وإحياء التراث، وهم: خير الدين الزركلي، ومحمد البزم، وشفيق جبري.

وليست هذه هي النقطة الوحيدة المشتركة بين شعرائنا الأربعة، بل كانوا، إضافة لذلك، شعراء الوطنية الذين عاشوا أفراح وطنهم وأتراحه، وناضلوا بالكلمة، فكانت أشعارهم حراباً تطلق في صدور العدو وأوسمة فخر واعتزاز تزين صدور الأبطال من أبناء الوطن ويمكن أن نلخص سيرة خليل مردم في محطات مكثفة عندما نقول إنه بالفعل شاعر الشام الذي تلقى العلوم في مطلع القرن العشرين عن أعلام الأدب واللغة والحديث وشغل عدداً من المناصب الوزارية، وقام بالتدريس لمادتي الأدب واللغة في الكلمة العلمية الوطنية، وانتخب عضواً في المجمع العلمي العربي، وكان أصغر الأعضاء سناً فيه، ثمّ انتخب رئيساً له، ووضع عدداً من الكتب المهمة، وحقق عدداً آخر من دواوين الشعراء الشاميين، وقد برع في شعره بالوصف حتّى إنه بزَّ فطاحل الشعر العربي في هذا المجال، ومن هنا يتفرد بسيرة حافلة من العطاء فكان أحد أعلام العبقريات الشامية.

سيرة حافلة

أطل الخليل على الدنيا في زقاق البوص بدمشق، قرب سوق الحميدية وذلك عام 1895، وكان والده السيد أحمد مختـــار مـــردم بـــك مـــن وجهـــاء دمشـــق وأثريائهـــا، وأمـــه الســـيدة فاطمـــة ابنـــة الســـيد محمـــود الحمـــزاوي مفتي الشام وعلامتها وصاحب التصانيف المعروفة من شعر ونثر، ودرج الطفل خليل الذي (سماه أبوه تيمناً بالخليل إبراهيم عليه السلام في مدرسة الملك الظاهر الابتدائية، وهو يميل إلى العربية ويعنى بالشعر والنثر، وكان مرهف الحس، رقيق الشعور، قليل الكلام، حالماً أبداً، حتّى خيِّل إلى أقرانه أنه كان شارد اللب، يحب البعد، ويهوى الانزواء، لا يتكلف المشاركة في اللعب واللهو مع أقرانه وأنداده، ويغلب عليه الخجل والإحجام.. ومن مدرسة الملك الظاهر انتقل إلى (المكتب الإعدادي الملكي) غير أنه انقطع عنه عندما توفى الله والده وهو في الخامسة عشرة.

ورغم انقطاعه عن المدارس النظامية لم يتوقف عن التحصيل العلمي، فقد أخذ الفقه عن الشيخ عطا الكسم، والحديث

عن المحدث الأكبر بدر الدين الحسني، والنحو والصرف عن الشيخ عبد القادر الاسكندراني والتصوف عن الشيخ حافظ الداغستاني.

وفي سيرته الذاتية التي رصدها الباحث عبد الغني العطري في كتابه (حديث العبقريات) يقول: "تكامل الوعي القومي لدى خليل مردم بك في العام 1913 وكان في الثامنة عشرة من عمره، وكانت تعقد في داره اجتماعات فكرية وسياسية وأدبية وفيها عقدت أول ندوة سياسية حيث قرر المجتمعون وجوب جمع شمل العرب والمطالبة بحقوقهم كأمّة لها كيانها التاريخي والحضاري، وكان خليل مردم بك بين من أرسلوا برقية تأكيد إلى عبد الغني العريسي. أمين سر المؤتمر العربي الأول الذي عقد في باريس عام 1913 أثناء انعقاد هذا المؤتمر.

وفي الحرب العالمية الأولى كان بين من سجنوا في سبيل القضية العربية، وشفع له صغر سنه، فأطلق بكفالة مالية، ولكنه لم يتراجع بل تابع العمل من أجل الثورة العربية، وتابع عقد الاجتماعات وشارك بإيواء قادة الثورة الكبرى وبينهم الدكتور أحمد قدري كيلا تطالهم أحكام المستعمر التركي"

وعندما تمّ جلاء الأتراك وتألفت الحكومة العربية، وأصبحت العربية لغة رسمية قامت في دمشق حركة نشطة تهدف إلى تعريب القوانين والأنظمة وكتب التعليم، وقد عين الخليل مميزاً لديوان الرسائل العامة كما قام بإلقاء دروس في الإنشاء على الموظفين.

وتوطدت أواصر الصداقة بينه وبين أعلام عصره من أئمة الأدب أمثال الأمير شكيب أرسلان، ومحمد كرد علي، إسعاف النشاشيبي، والمفتي أمين الحسيني، وبدر الدين النعساني، وغيرهم، وعرف واشتهر بينهم بشاعريته وعلمه وأدبه.

الرابطة الأدبية

مع دخول الفرنسيين سورية محتلين صرف الخليل عن وظيفته، وصارت داره مباءة للأدباء والمتأدبين، وفيها ألفت عام 1921 (الرابطة الأدبية) وفيها كانت تعقد الاجتماعات، وتلقى الأحاديث والمحاضرات، وانتخب الخليل رئيساً لهذه الرابطة التي كانت تضم كوكبة متميزة من الأدباء أمثال: سليم الجندي . شفيق جبري . أحمد شاكر الكرمي . عبد الله النجار . الأمير مصطفى الشهابي . الشماس ابيفانيوس زايد . ماري عجمي . عز الدين علم الدين .. وغيرهم.. وإثر الحوادث التي حدثت بعد تشكيل اللجنة التي عرفت باسم (لجنة كراين) وبعد احتجاج أعضاء الرابطة على أعمال المستعمر الجائرة، قامت السلطات الفرنسية بإغلاق الرابطة، وإلغاء رخصة مجلتها، ولم يحُل ذلك دون عقد الجلسات في دار الخليل، ومزاولته نشاطه الأدبي والسياسي، فقد اتصل برجال الثورة السورية، وهاجم الاستعمار في قصائده، وفضح بغيه وعدوانه، ولعلّ من أعنف ما هاجم به الاستعمار قصيدته الشهيرة (يوم الفزع الأكبر) التي أطلقها إثر قصف دمشق وحرق دورها عام 1925:

باتت دمشق على الطوفان من لهب ... يا دين قلبي من قلب تكابده

موج من النار لا تهدأ زواخره ... يمدّه آخر ما امتد وافده

وإثر نشر القصيدة في الصحف العربية، وتناقلها في المجالس، قرّرت السلطة الفرنسية اعتقاله، وزجّه في السجن، فنزح إلى لبنان ومنه إلى الإسكندرية ثمّ لندن حيث مكث فيها أربع سنوات يدرس الآداب الإنجليزية ويبحث عمّا حوته المكتبات من تراث العرب العلمي والأدبي.

*ويقول الكاتب حسان بدر الدين الكاتب في بحثه الضافي عن الخليل: "عاش الخليل في محيط تثور فيه النفوس على الغاصب، فقد أصبحت سورية بعد الحرب العالمية الأولى تحت الانتداب الفرنسي وكان للظلم الفرنسي أثر في نفوس الشعب العربي السوري بجميع طبقاته، وفي نفسه بصورة خاصة فشب وهو يستنكر الاعتداءات التي اقترفها العهدان العثماني والفرنسي في بلاد الشام، وكانت البلاد في بدء تطورها، والفكرة العربية في نمو مطّرد، فنما شعوره على حب كل ما هو عربي، وما يعود على العرب بالخير، ولما احتدم النضال في عهد الفرنسيين كان شعره من الأصوات المعبرة عن أحاسيس الأمة وشعورها وآلامها وأمالها.. عن كفاحها ونضالها وقد كتب عشرات القصائد من وحي هذا النضال.

وهو، بعد هذا شاعر، دقيق اللفظ، زاخر المعنى، غلب شعره الوصفي على الكثير من أغراض الشعر الأخرى لديه، وعندما هزته الأحداث التي تعرّض لها الوطن وصفها وصفاً بليغاً أقرب إلى الواقع منه إلى الخيال، وشعره القولي من المراجع المثبتة لمؤرخ يحاول أن يستقرئ واقع الأمة في الفترة التي مرت بها سورية خلال الحربين العالميتين الأولى والثانية.

*وعندما عاد الخليل إلى دمشق بعد أربع سنوات من الاغتراب أطلق قصيدته الرائعة (سلام على دمشق) ومطلعها:

تلاقـــوا بعـــدما افترقـــوا طـــويلا فمـــا ملكـــوا المـــدامع أن تســـيلا

وفي هذه المرحلة قام بتدريس الأدب العربي في الكلية العلمية الوطنية. وكان لشخصيته الفذّة الأثر البالغ في الأجيال التي قام بتدريسها، وظهر من هؤلاء وزراء وسفراء وعلماء وأدباء.

*وفي عام 1925 انتخبه المجمّع العلمي العربي عضواً عاملاً فيه وكان أصغر أعضائه سناً، وفي عام 1941 انتخب أميناً لسر المجمّع، ولم ينقطع عن عمله في المجمّع منذ ذلك الحين إلا في ظروف السفر أو ممارسة عمله في شؤون الوزارات التي أسندت إليه.

وإثر وفاة العلاّمة محمد كرد علي عام 1953، مؤسس المجمّع ورئيسه، انتخب خليل مردم بك رئيساً للمجمّع، وكان قد انتخب عضواً في مجمّع اللغة العربية في مصر، وفي المجمّع العلمي العراقي، وفي مجمّع البحر المتوسط في "بالرمو" وفي مجمّع العلوم السوفييتي، كما انتخب زميل شرف في مدرسة الدراسات الشرقية بجامعة لندن.

أمّا المناصب السياسية والوزارية التي أسندت إليه فكانت كما يلي:

*في عام 1942 كان وزيراً للمعارف والصحة.

*في عام 1949 كان وزيراً مفوضاً لسورية في العراق.

*في عام 1949 أسندت إليه مهام وزارة الخارجية.

وعندما كان وزيراً للمعارف أولى التبادل الثقافي مع البلدان العربية، ومصر خاصة، كل اهتمامه، أمّا عمله في الصحافة فكانت بداياته عندما غطى بمقالاته رحلة الحاكم العسكري رضا باشا الركابي في المناطق السورية، ثمّ أصدر مجلة الرابطة الأدبية وأصدر عام 1933 مع الدكتور جميل صليبا والدكتور كاظم الداغستاني والدكتور كامل عياد مجلة الثقافة.

دراسة وتحقيق الشعر

غلب الشعر على حياة خليل مردم بك الأدبية حيث انصرف إلى الدراسات وإلى تحقيق الشعر القديم ونشر المخطوط منه، فقد حقّق ديوان ابن عنين الدمشقي عام 1946، وديوان علي بن الجهم عام 1949، وديوان ابن حيوس عام 1956 ثمّ ديوان ابن الخياط عام 1958، وقد طبعها كلها المجمّع العلمي العربي بدمشق، وكانت طريقته في البحث أن يحشد الكثير من أقوال المتقدمين، وقد غلب عليه التحقيق أكثر من التعبير، وقد يظل يعمل بشكل دؤوب حتّى رحيله في 21 تموز 1959.

ديوان الخليل

طبع ديوان الخليل بعد رحيله من قبل المجمّع العلمي العربي بدمشق، وقد اشتمل الديوان على الوصف والوطنيات والنسيب والاجتماعيات والإخوانيات والمراثي والإسلاميات، وقد أشرف على طبعه وعلّق عليه ولده الشاعر عدنان مردم بك، وقدم له الدكتور جميل صليبا، والدكتور سامي الدهان وقد خلا الديوان من الهجاء والمجون والعبث واللهو.

وقد وصف في شعره دمشق والغوطة وقاسيون وبردى فكان شامي النزعة والهوى، ولهذا كان متعصباً للمدرسة الشامية في الشعر وقد عُني بالأمثال الشعبية والأمثال الشامية، ونشر طائفة منها تحت عنوان (من الفلكلور السوري) وكان في الوقت نفسه شديد التعصب للغة العربية داعياً للوحدة.

***من كتبه:**

. شعراء الشام في القرن الثالث.

. سلسلة دراسات بعنوان (أئمة الأدب):

الجاحظ . ابن المقفع . ابن العميد . الصاحب بن عباد . الفرزدق.

. حقق وقف لالا باشا وزوجه فاطمة خاتون، وبعد موته صدر له:

*ديوان الخليل.

*جمهرة المغنين.

*الأعرابيات.

*شعراء الأعراب.

*الشعراء الشاميون.

*دمشق والقدس في العشرينيات.

*محاضرات الخليل.

*تقارير الخليل الدبلوماسية.

*يوميات الخليل.

*رسائل الخليل.

*أعيان القرن الثالث عشر.

*دراسة عن الشاعر أبي نواس.

*دراسة عن الشاعر ابن الرومي.

*دراسة عن الشاعر العربي.

***

المصادر والمراجع:

. *عبد الغني العطري . حديث العبقريات.*

. *عبد الغني العطري . عبقريات شامية.*

. *حسان بدر الدين الكاتب: خليل مردم بك . الشاعر السياسي . الأسبوع الأدبي . العدد730 . تاريخ 2000/10/14.*

. *غسان كلاس . خليل مردم بك في ذكراه . صحيفة تشرين . العدد8690 . تاريخ 28/ تموز/2003.*

. *ياسر المالح . وقفة أمام النشيد العربي السوري مجلة فنون . العدد69 . تاريخ 1992/11/23.*

. *خليل محمود الصمادي . مجامع اللغة العربية . المجلة العربية . جمادى الآخرة 1420هـ.*

. *الأخوان فليفل ونشيد حماة الديار . جريدة الحياة . العدد10598 . تاريخ 13/ شباط/ 1992.*

. *خير الدين الزركلي . الأعلام.*

. *موسوعة أعلام سورية في القرن العشرين . دار المنارة*

جان الكسان- سورية

▢▢

قراءات... قراءات... قراءات

قصص العدد

(401)

ضم العدد /401/ من مجلة الموقف الأدبي لشهر أيلول من عام 2004 القصص الآتية:

1 . اشتباه. قصة: أنيسة عبّود. سورية.

2 . صانع التوابيت. قصة: عبد الستار ناصر. العراق.

3 . بشير. قصة: حيدر نعيسة. سورية.

4 . بين الظل والضوء. قصة: يوسف ضمرة. الأردن.

5 . الحقيبة: قصة: محمد أبو حمود. سورية.

6 . الكنز. قصة: عبد الباقي يوسف. سورية.

7 . الصغير. قصة: عبدو محمد. سورية.

8 . الشهور. قصة: زهير جبور. سورية.

9 . الأشجار تنمو من جديد. قصة: شذا برغوث. سورية.

***

*أولاً: اشتباه. قصة: أنيسة عبّود.

تضع القصة قارئها في جو متأزم يتناسب مع عنوانها (اشتباه) الذي يعني (اللّبس) فتتداخل الحقيقة بالخيال، والواقع بالوهم، بغية إنجاز موقفٍ يعبّر عن الحالة النفسية لشخصية القصة الرئيسة التي تعيش في بؤس بسبب وضع مادي صعب صارت فيه لقمة الخبز نادرة.

تعالج القصة بأسلوب الحلم الكابوسي الذي يقترب من الفنتازيا حالَة شاب مثقف حصل على الشهادة الجامعية، ولكنه لم يستطع الحصول على عمل، فضاقت به الدنيا، وانتابه شعور ممض بأنه عالة على المجتمع، وهذا ما أفقده كرامته، وخصوصيته الإنسانية، فتحوّل إلى قرد كثيف الشعر، وتحوّل اسمه من (أسعد) إلى (سعدان)...

والتفاتة الكاتبة إلى هذه الناحية أضفى على القصة مزيداً من الحيوية، لإبراز المأساة التي تتضخم في نفس الشاب، ومثلُ هذا التحوّل من (الإنسان) إلى (الحيوان) الذي يعدّ ترميزاً للحياة الدونية التي لا تليق إلاّ بحيوان عرفته الأدبيات العالمية والعربية، ولجوءُ الكاتبة إليه، لتجسيد حالة نفسية تقيم عليها جانباً من بنيان القصة، يعيد إلى الأذهان؛ أن هذه الوسيلة الحية المتحركة ترمز إلى السكون والجمود، لافتقارها إلى القيم الإنسانية، والتي تحقق للنص بوحشيتها ما تريد التعبير عنه بصورة عفوية تجنّبه الوقوع في المباشرة، وهذا يؤكد أن الحيوان يتبوأ في الفن القصصي والروائي مكانة عالية، باعتباره حاملاً دلالياً لمجموعة من الرموز التي حفلت بها الكتب المقدّسة، واختزنتها ذاكرة الموروث الثقافي الشعبي، وقد استغلت الأدبيات الروائية والقصصية الحيوان استغلالاً كبيراً، لتجسيد حالات شخصياتها النفسية،

فكثرت دجاجات "حنا مينة" ودَيكَته وأفاعيه، وصارت "بومة" غادة السمان"، أشهر "من علم في رأسه نار"، وتألّق "كلب" رواية "صخرة الجولان"، لـ"علي عقلة عرسان" وغدا شخصية أليفة وهامة لبطلة الرواية، وحفل سرد "نبيل سليمان" في رواية "المسلة" بصور الحيوان الإنسانية، بترميز فيه كثير من الاستعراض الثقافي، حيث التقى فيه مع عندليب "كيتس" وقبرة "تشيللي" حين أخذ العصفوران الجميلان دورهما في تجميل الربيع، كما عرّج على دب "فوكنر" و"نمر" "بليك" من دون أن ينسى "ذئب" الشنفرى، و"أسماك القرش" عند ملفل وهمنغواي.

الحيوان في قصة "أنيسة عبّود" أدّى وظيفته الترميزية في إسقاط وحشيته على حدث القصة العصري، وكشف واقع المثقفين، وقد سعت إليه الكاتبة في محاولة فنية لكسر رتابة السرد، واستلهام رؤية جديدة لإيجاد بناء فني خاص استكمالاً لما طرأ على المشهد القصصي من تجريب وتجديد للعوالم التخييلية ذات الخصوصية الفنية التي لا تنقل الواقع مباشرة، وإنما تجسّده عن طريق الخيال والرموز، والتشكيل الفنتازي للشخصية عن طريق مكوّنات الوقائع اليومية المفسّرة والمؤولة لهذا الواقع، تمشياً مع ما حدث من تغييرات للواقع الاجتماعي، في منعطف المرحلة التي تتضخم فيها معاناة المثقفين، ويغدو المؤهل العلمي، ليس أكثر من لوحة تعلّق على الجدار، وقد استطاعت الكاتبة أن تضع الشخصية أمام القارئ بحالتها (المشتبهة) والتي تعيد إلى الأذهان . في تقمصها شخصية السعدان . الآية القرآنية الكريمة التي تدل على الحيرة وعدم التمييز ﴿إن البقر تشابه علينا﴾، وهذا من شأنه أن يأخذ بيد القارئ إلى التعاطف مع هذه الشخصية الضائعة التي لم تنفعها أشعار المتنبي، ولا شهادة الجامعة، لتعيش حالة انسحاق تام، في فضاء سديمي تمكّنت الكاتبة من توصيفه عبر محاولتها إحداث تأثير خاص في القارئ الذي سيتعاطف مع الشخصية بوصفها تعاني من مشكلة عامة لا تخص شخصية القصة الرئيسية بقدر ما تخصّ شريحة واسعة من أبناء المجتمع، تنسلخ عن واقعها كما انسلخ . في القصة . الشاب الذي يؤمن بأن الإنسان لا يعيش بالخبز وحده:

"ماكنت أتوقع ذلك. لقد رأيتها "أمه" تتجه إلى الشهادات المعلقة وبيدها دقاقة الثوم الخشبية تضرب الزجاج والإطار فيتناثر كل شيء. الجدران والسنوات، نوافذ الجامعة، فساتين الطالبات، ليالي الشتاء الطويلة الباردة.... كل شيء تناثر وتكوّم حول طاولة صغيرة، كانت الأنقاض تملأ الغرفة، وأنين حزين يتوزع باختناق مكتوم...".

ثانياً: صانع التوابيت. قصة: عبد الستار ناصر.

تظهر خبرة الفن القصصي لدى الكاتب المتمرس عبد الستار ناصر، وهو يحرك شخصيته الرئيسية في القصة بعفوية وبساطة متناهيتين، وقد عمل القاص على تحميل هذه الشخصية جميع إسقاطات الواقع العربي الهش الذي يسير في طريق مسدود، فـ"ناظم زعرور" لم يترك مهنةً إلاّ عمل فيها، لكنه مايلبث أن يتركها، إما للكساد وإما للإحباط وإما لأسباب أخرى، حتى إن مهنة صنع التوابيت التي عمل بها في بغداد توقفت وتوقف الموت معها!...

تقف القصة على ملامح الشخصية الشعبية الضائعة في المجتمع العربي، والتي تضطر للعمل في أي مجال بغية الحصول على لقمة العيش، فتتلاشى القيم في النفس الإنسانية الجائعة الخائفة، ويغدو الأمر لديها سيان؛ فلا فرق أن تعمل في خمارة أو تنظيف شارع أو حتى كتابة تقارير أمنية، مادامت غايتها مجرد الحصول على لقمة العيش.

إن تسليط الضوء على المكابدات النفسية للشخصية، والوقوف على درجات هبوطها إلى هذا المستوى المتدني، يؤدي بها واقعياً وفنياً إلى أن تفقد إنسانيتها و(تتشيّأ) وتفقد أيضاً معنى وجودها في عصر التشيؤ والاستلاب، ولعل هذا يؤكد ماذهب إليه الناقد الفرنسي (ميشيل زيرافا) في قوله: "لعل آثاراً كالرائي "البصاص" أو الغيرة، ممثلة لعالم لا إنساني، وأن تكون الآثار من ثم عوناً غير مقصود لنظام اجتماعي سياسي مسؤول عن هذه اللاإنسانية".

إن قصة الشخصية المستلبة من شأنها التأكيد الموضوعي على الواقع الذي يدينه الكاتب من خلال حال هذه الشخصية، وذلك بتعرية هذا الواقع، وكشف عيوبه، وإبراز مخازيه، ومما يلفت النظر في هذه الشخصية أنها أدركت في النهاية أنْ لا جدوى من حياتها، مادام كل شيء في الواقع يعاكسها ويناصبها العداء، لذلك تقرر وضع حدّ لعذاباتها، وذلك بإنهاء حياتها، ولكن بطريقة رومانسية جميلة تحقق لها المتعة التي لم تعرفها طوال عمرها المرير.

يواشج الكاتب في نهاية القصة بين الرغبة في الموت، والرغبة في المتعة والسعادة، ويوظف لذلك (الخمر) التي تسلخ الإنسان عن الواقع المر، و(الموسيقا) التي تنقل صاحب الأذن المرهفة إلى عوالم أخرى بعيدة عن الهموم والأحزان. فيسكر ـ الرجل البغدادي بخمر (دمشقي) على ألحان (القدود الحلبية) فينتشي، ويستخفه الطرب على أنغام (صباح فخري) وهو ينتقل من نغم إلى نغم، ومن وصلة طرب إلى وصلة طرب أخرى "أنا وحبيبي في جنينة والورد خيم علينا...". "إن الخمر والغناء استعارة لعالم متخيل يعوّض به الرجل عما افتقده في الواقع، فيعيش في حلم، أو عالم آخر بعيد عن المنغصات، وقد استطاع هذا التوظيف الذي لعبت فيه الخبرة الفنية دورها تجسيد الأبعاد النفسية والاجتماعية لواقع مرير بصورة واعية جداً، تلونت فيه الشخصية بالألوان التي تستجيب للموقف والحدث، فحلمُ الرجل بالموت استدعى هذه الأغاني التي تطرب النفس، وتجعلها تعيش حالة عاطفية بوصف الأغاني تحكي عن الحب والعشق "شفته مرة في دياره فك زراره"، ولم تكن بأي حال أغاني سياسية أو وطنية، مما يضفي على الشخصية مزيداً من الوضوح والعفوية، وهذا من شأنه أن يخدم الغرض الفكري الذي يستشفه القارئ من خلف السطور في ترميزات سياسية، وقد تصاعد القاص برسم ملامح شخصيته، فالخمر والغناء حولاه إلى شخصية جديدة نسيت العالم ونسيت الموت، فنهض الرجل المستلب "يرقص ويغني ويطقطق أصابعه مع عندليبه (صباح فخري) الذي يحب صوته الذي يملأ الغرفة ويمضي فيها إلى فضاء أبعد..".

ثالثاً ـ بشير. قصة: حيدر نعيسة.

لم أقرأ لهذا الكاتب من قبل، مع أن أسلوبه يؤكد على أنه متمرّس بفن الكتابة القصصية، ومتمكن بصورة فائقة من تقنية السرد، حيث استطاع أن يداور الحدث الطارئ على حياة الأسرة المتمثل بإصابة أحد أفرادها بمرض "الكوليرا"، ويحكي عن أبعاده المعنوية والمادية، وخصوصاً أثره على حياة القرية بصورة عامة وعلى أفراد أسرة المريض بصورة خاصة، فعبّر الحدث عن حس التجربة الذي استطاع فيه الكاتب أن يحلل شخصيات الأسرة ببساطة متناهية، فالأم التي ترى ابنها يحتضر أمام عينيها لا تهتم بما قد يصيبها من العدوى، لذلك جلست إلى جانب ابنها المريض تضع على جبينه الخرق المبللة بالماء البارد، وتغني له عن السفر والغربة، وتدس له في فمه صفار البيض، وتسقيه الشاي، وتدثره باللحاف، ممايجسد حنان الأم وتعلقها بفلذة كبدها، وكذلك أظهر الأب تفانيه في العناية بولده، فكان يخصه بطلائع ثمار التين في أول نضجه، ليقول كالعادة "سنة مباركة والعمر جديد" وسيباكر الأبُ الشيخَ، لعله يجلب لابنه الشفاء، وهكذا حال الأخ....

إن الكاتب ينقل لنا جانباً من حياة الأسرة الريفية التي كانت تعيش في زمن ماضٍ، لعله ستينيات القرن الماضي حيث اجتاح وباء الكوليرا أو الهواء الأصفر البلاد، وهدد حياة البسطاء الذين لا تعرف بيوتهم الطبيب ولا الكهرباء... وهذا ما جعل الأسرة كلها شخصية اعتبارية تعيش أوهام المرحلة، وأوهام المرض، وأوهام الموت، وأوهام الحياة، ولعل الأسرة كانت صورة مصغرة لعالم القرية التي قاطع أهلُها الأسرةَ خوفاً من العدوى والموت...

لقد استفاد الكاتب في تحليله العفوي لنفسيات شخصياته البسطاء من تقنية (اللون) للتعبير عن الحالات النفسية التي تكتسب مواقفها المهزوزة من جهلها وسيطرة الوهم عليها، فهي تحكم على المريض بالموت نتيجة لثقافتها المحدودة في عالم القرية المغلق، وقد أدى اللون وظيفته الدلالية في رؤية الحدث، فاستخدم اللون بإيحاءاته النفسية المغايرة لما هو متعارف عليه في الطبيعة، فقرن دخول الزائر بـ(اللون أخضر) وقرن الغبار بـ(الموت الأسود) وكنّى عن طرد المرض بـ(الهواء الأصفر) وكما هو متفق عليه في أدبيات التجسيد الفني للون، غدا اللون الأصفر رمز الضعف الإنساني والمرض تجسيداً لـ(الوباء الأصفر/ الكوليرا)، واللون الأخضر لون التفتح والإزهار والخصب والحياة، استخدمه الكاتب للتعبير عن الفرح والوعد الجميل، عندما دخل "بشير" إلى عالم الأسرة الذي يعيد الأمل إلى النفوس، ويبعد. بدخوله منزل أسرة المريض. أشباحَ المقاطعة والحصار والعزلة والموت، أما اللون الأسود، فقد استخدمه للتعبير عن حالات الخوف والقلق والتربّص مما سيؤول إليه حال المريض، وقد تجسّدت الألوان الثلاثة بلفظها الصريح في قول الكاتب: "وكما غسل المرض غبار الصيف عن ورق التين، كذلك غسل قدوم بشير عن أجسادنا وبيتنا غبار (الموت الأسود)... وأخذ هواء الحياة يتسرب من بين شقوق الباب، وكان (لون أخضر) وقد ملأ أركان البيت، وطرد (الهواء الأصفر) منه...".

وفضلاً عن استخدام تقنية اللون لرسم جانب من ملامح الشخصيات والوقوف على حالاتها النفسية، فقد استفاد الكاتب

أيضاً من (دلالة الأسماء) ليكمل رسم هذه الملامح، فالمريض اسمه "عبدو" وفي ذلك إيحاء لاستعباده من قبل المرض، ولوقوعه مع الأسرة فريسةً سهلةً أمام الوباء الأصفر، واسمُ الزائر "بشير" الذي يحمل عنوان القصة، يحمل إيحاءات ودلالات كبيرة، فمعناه اللغوي يقترب من البشر والفرح والحب والأمل والبشارة التي كثيراً ما تستخدم قبيل الولادة للدلالة على الحياة، وعلى ذلك جاء القرآن الكريم في سورة يوسف: ﴿يا بُشرى هذا غلام﴾. وهو بعيادته المريض قد أدخل إلى البيت وأهله البشرى بالحياة والأمل، فعملت زيارته على نقل الأسرة من حالة الموت إلى حالة الحياة، وانطلق السارد يعبر عن فرحه "غداً ستأتين قبل طلوع الشمس وأتسلق شجرة التين لأملأ السلة بما نضج من ثمارها في الليل الذي دخل فيه بشير، فغداً ستنضج كلها وقد تتشقق...".

وما يجدر ملاحظته في أسلوب الكاتب وتمكنه من فنية السرد، مقدرته على توصيف المشهد بما يناسبه من التعبيرات الموحية، فهو في حالة الألم والمرض والحزن الذي سيطر على النصف الأول من القضية يجعل القارئ يعيش حالة اكتئاب وقلق، فيقتصر في جمله المتواترة، بينما ينطلق مع دخول بشير إلى رحاب فسيحة وتنفتح التعبيرات الإيقاعية على الحياة، وتنطلق التعبيرات المريحة على الشفاه تعبر عن حالات الانشراح والأمل والحب والفرح. وفي كلا الحالين لم يكن الكاتب يستهدف تحليل الشخصيات بقدر ماكان يستهدف نقل صورة عن حياة أسرة أو قرية أو مجتمع، في مرحلة يطبق عليها الجهل والفقر والمرض، وذلك من خلال الغوص في أعماق الذات الإنسانية، وربطها بأجواء الواقع المهترئ المأزوم.

*رابعاً: بين الظل والضوء، ليوسف ضمرة.

هذا النص ليس قصة قصيرة، وإنما هو نص مسرحي مؤلف من مشهد واحد، يقوم على شخصيتين الأولى رئيسة تتمتع بحيوية عالية ودور فعال، بينما الثانية شخصية مكملة ساكنة، لا تقوم بأي دور فيه حركة... وهذا ما قصد إليه المشهد المسرحي، أي إيجاد شخصيتين متعارضتين الأولى حركية والثانية ساكنة، فيعمد الكاتب إلى إظهار الهدف الفكري المتناقض من خلال هذا التعارض، حيث تتضخم شخصية الأول، بينما تتلاشى شخصية الثاني، الأمر الذي يثير في نفسه الوعي، والشعور بالظلم، فيحتج على دوره الذي ارتضى فيه أن "يتماوت" بعد أن وجد أن هذا الدور يلغي شخصيته تماماً، ويجعله ميتاً حقيقياً. إذ لم يعد يحس بالحياة من حوله، كما أن أحداً لا يحس به: "خمسة أعوام. أنت تحكي، وأنا صامت... تتحرك مثلما تشاء، وأنا جامد لا أقدر أن أحكّ جلدي. حتى الهواء آخذه بهدوء. أنت تصرخ، وأنا مطالب بأن أكبح أي همهمة تحاول التسلل مني. أليس هذا موتاً.".

إن الهدف الترميزي من النص واضح. إذ أن فعل (الإماتة) أو (التمويت) لم يكن مفروضاً علينا من قبل الآخر بقدر ماهو نابع من قناعتنا، بمعنى أننا نرتضي الرضوخ والاستكانة، وهذا يعممه الكاتب على جمهور المسرح كله، لأنه عندما يرفض الممثل القيام بدور الجثة، فإن المخرج واثق بقدرته على جعل الجمهور يتقبل القيام بهذا الدور، فيلتفت المخرج إلى جمهور النظارة ويقول:

"يمكن أن أختار أي واحد من هؤلاء وأنا مطمئن".

الكاتب يوسف ضمرة متمرس بالكتابة. ظهر ذلك جلياً من خلال بساطة العرض، واستخدام الرموز بعفوية بالغة، إضافة إلى سلاسة الحوار ومنطقيته، وتصاعد الخط الدرامي الذي يصل بالشخصية إلى حد الاحتجاج والرفض والتمرد، على الرغم من أن الجو السوداوي يصبغ العرض المسرحي بصبغته القاسية.

*خامساً: الحقيبة. قصة: محمد أبوحمود.

تتناول القصة موضوعاً غير تقليدي، إذ لجأت إلى الحياة المعاصرة، واستمدت مادتها الرمزية القائمة على التخيل والتصور الذي من شأنه أن ينقل القارئ إلى الأجواء التي رسمها الكاتب للواقع الذي يعيش فيه الإنسان العربي المستلب من قبل الآخر، وقد يتحول استلاب الشخصية الوطنية إلى حالة من الانبهار والتلاشي.

يمكن أن نصنف هذه القصة ضمن إطار الأدب السياسي بوصفه ليس مجرد فكرة أو مضمون يحمل ملامح ثورية فحسب، وإنما هو إضافة إلى ذلك أدب توضيح الرؤيا الاجتماعية والسياسية لأبناء المجتمع في مرحلة معينة من مراحل

التاريخ الحديث، وقد برز هذا الأدب من خلال التجسيد الرمزي والواقعي لتلك الآلام والمتناقضات التي يعاني منها أبناء دول العالم الثالث.

ابتدأ الكاتب القصة بتسليط الضوء على ساحة القرية، حيث حطت "حوامة" ترجّلت منها لجنة من المختصين الذين استُقدموا لدراسة أزمات القرية، وبعد طقوس مبالغ فيها غادرت اللجنة، وأرسلت خبيرها المعتمد مع مترجمه. وقد كان شخصية مرسومة بعناية. قامت بدورها بإتقان. وتكثّف وعيها ووجودها في (الحقيبة) التي حملت عنوان القصة، وغدت الشخصية المحورية فيها.

إن مظاهر الاستلاب تبدّت في طغيان ظاهرة اللجان، وكثرة الخبراء، والهالة الكبيرة لكل صاحب شأن، فشخصية الخبير الأجنبي المعتمد الذي جثم على صدور أهل القرية، شخصية متضخمة محشوة بالفلسفة المتقنة الصنع، التي تجيد المحاورة والمداورة والخداع، وقد استطاعت بجعجعتها الفارغة أن تؤثر تأثيراً بالغاً في حياة أبناء القرية، فقلدوها تقليداً أعمى، وبالغوا في إظهار الملامح التي تتقرب بها إليها، واللباس الذي يحاكي لباسها... فازدهرت مهنة الحلاقة لأن الشباب خرجوا بتسريحة جديدة تشبه تسريحتها، وعمت ظاهرة وضع النظارات السود على العينين، وما إلى ذلك مما يجذب هذه الشخصيات الضائعة إلى الأنموذج الجديد المتمثل في الرجل الغريب وحقيبته خزانة المعلومات والأسرار والحلول الناجعة...

لقد عمل الكاتب على رسم ملامح هذه الشخصية الوافدة، ودرس أبعاد وجودها النفسية والاجتماعية، وببراعة تامة استطاع أن يقطع السرد الرتيب، وينتقل من التوصيف المبهر إلى استخدام عنصر المفاجأة، حيث يقع فأر على طاولة الرجل الغريب المنتفخ تبجحاً وغروراً، فينتفض خوفاً ورعباً، وتطير الحقيبة من يده، وتقع بين أيدي واحد من جمهوره، الذي يدفعه حب الاطلاع لفتحها، وإذا به يجدها فارغة!...

إن القصة تكشف مدى الزيف الذي يعيش فيه أبناء الوطن العربي، وتلاشي شخصياتهم أمام الشخصية الغربية، وتؤكد القصة على حقيقة الوهم الكبير الذي يلف الآخر به نفسه، والمكانة التي نضعه فيها، بينما هو في الواقع لا يقدر على الثبات أمام فأر، وما الحقيبة الجوفاء التي يحملها سوى صندوق الوهم والخوف والخداع الذي يضللنا به لنبقى نعيش في ظلال الوهم. وقد استطاع الكاتب أن يجسد ذلك بفنية عالية، ويجعل غير العادي عادياً في الزمن الذي اهتزت فيه قيم الأصالة، وانتشرت فيه البهارج الخادعة.

سادساً . الكنز . قصة : عبد الباقي يوسف.

الكنز في القصة ترمز للأمومة والشرف الأنثوي في المجتمع العربي المحافظ، وقد اشتغل عليه الكاتب برؤية واعية، حيث سلط الضوء على المرأة/ الأم التي زُوّجت صغيرة خوفاً من أن تقع في علاقة مع شاب، كما علقت أمها مع أبيها من قبل، فأرغمت على الزواج.

تعالج القصة هذا الموضوع من خلال منولوج داخلي يستعر في نفس الأنثى التي أنجبت ثمانية أطفال وهي لا تزال في مقتبل العمر، وقد بردت العلاقة الزوجية، وصارت تحس أنها غريبة مع زوجها. لذلك يحتدم الصراع في نفسها بين واقعها وتطلعاتها، وقد يقوى الهاجس الجسدي حيناً، فتفكر في الانطلاق إلى الآخر وتغيير البيئة والتمرد على الرتابة والعيش في عالم راكد، للانطلاق إلى عالم جديد منفتح على الحب والعواطف، ويحاول الكاتب تصعيد هذا الشعور والاقتراب به من لحظة التنفيذ، لكنه في اللحظة الأخيرة يعيد المرأة إلى وعيها، لتصحو على حقيقة أمومتها، ويجعلها تنكص عما تطلعت إليه، وتنطوي على نفسها، ثم ترتد إلى واقعها، فتُقبل من جديد على أولادها، حفاظاً على كنزها...

يحلق الكاتب في القصة في أجواء عاطفية متأججة، يقترب فيه من المشاهد السينمائية، وقد استدعى لها مستلزماتها من الحلم والرغبة في التجديد والأرق والتدخين، ثم بعد أن تتعب الشخصية الأنثوية، ويرهقها الخيال والحلم، يعود بها . والعود أحمد . إلى الفضيلة والشرف والأمومة، كنز الشخصية الأنثوية في المجتمع الشرقي...

*سابعاً: الصغير. قصة : عبدو محمد.

تعيد القصة إلى الأذهان معاناة الإنسان العادي في المجتمع المنهك، وتشير إلى تعطّل الزمان وفساد المكان وخراب النفوس.. ومن عجائب الفن القصصي أنه من خلال إطلالة سريعة على حادثة أو واقعة يمكن أن يثير مشكلة أو يعرض أزمة تتجسد فيها حالة نفسية أو اجتماعية، وقد تظهر فيها بطولة فردية تقوم بها شخصية متميزة، متفردة بصفاتها وسلوكها، يتخذها الكاتب أنموذجاً يريد تعميمه.

إن الكاتب في هذه القصة التي تحمل عنوان (الصغير) يرسم ملامح شخصية عادية من شخصيات المجتمع، تقوم بدورها الأبوي في الأسرة، لكنها تستصغر نفسها وهي ترى كل شيء من حولها غير طبيعي، ويزيد من تصاغرها تضخم الموجودات التي تحيط بها، لذا يمكن القول إن الاستصغار لم يكن نابعاً من الذات وإنما هو مفروض من الخارج، فالأجهزة القمعية في الدول المتخلفة هي التي تقزم مواطنها، فتأكله وتشربه إذا لم نقل إنها تعتقله وتتهيه، وهذا ما حدث للسارد الذي ابتلعه رجل الأمن، كما ابتلع الحوت سيدنا يونس، وبصورة تذكرنا بقصة الحسناء والوحش حيث يبتلع الوحش الحسناء، فتلجأ الجدة إلى حيلة لإخراج حفيدتها من بطنه، وذلك بشقه، وهذا ما حدث للسارد المبلوع في البطن المنفوخ، إذ ينتابه الوعي، فيتذكر أنه يخبّئ في جيبه مطواة، ما يلبث أن يخرجها، ويشق بطن مبتلعه، ويخرج من بين عصاراته الكريهة إلى العالم المنفتح على الهواء النظيف.

لكن طبيعة الحياة في الدول النامية، لا تترك المواطن يرتاح، فهاجس الاستصغار يظل يلاحقه، وما إن ينجو السارد من البطن الأول حتى يجد نفسه أمام ثور يقترب منه ليعيد ابتلاعه، لكن السارد هذه المرة يتسلح بوعيه، ويتمرد على استصغاره، فيمسك عصاه التي كان يحتفظ بها لوقت الحاجة، ويعالج الثور بضربة شجاعة على أنفه، فتحدث المفاجأة الغريبة، إذ يخور الثور خواراً عجيباً، ويتهاوى على الأرض، ولشدة الدهشة، فإن شخصية القصة يكتشف أن الثور لم يكن سوى ثور ورقي ولكنه مصنوع بعناية وإتقان.

إن شخصية القصة التي تأخذ دور البطولة، فتتخلص من استصغارها، وذلك بامتلاكها الوعي المدعوم بالسلاح، المطواة والعصا، كانت مزيجاً من الواقع والرمز، وقد عرف الكاتب كيف يتصاعد بهذه الشخصية المدروسة، وينتقل بها من حالة القناعة بالواقع وتقبّله على علاّته، إلى مرتبة الوعي، ومن ثم التمرد والثورة على هذا الواقع ورموزه، حتى وصل بها في النهاية إلى ذروة الحدث، حيث تخلصت من الثور قبل أن يبتلعها، والذي بدا هشاً صغيراً، بينما كبرت شخصية السارد ونمت حتى أحسست بكبرها وحقيقتها الإنسانية.

*ثامناً: الشهود. قصة: زهير جبور.

تثير القصة مجموعة من الأسئلة تفرزها الحياة المعاصرة مؤداها:

. هل المال نعمة أم نقمة؟..

. وهل السعادة لا تكون إلاّ مع وفرة المال؟.

. وهل الحياة مجرد منصب وترف وجاه؟..

. وهل ينتهي الأمر بأصحاب المال نهاية مأساوية؟..

إن مجموعة هذه الأسئلة وسواها تتداح من خلال القصة الحوارية التي سلطت الضوء على الشخصية الرئيسية فيها، والتي ابتدأت مرسومة بالملامح الوطنية "يهتم بفقراء الحي، ويساعدهم، يتحدث مع زبائن المقهى، وكان يردد دائماً:

. من أجل الوطن كل شيء يهون. يزول الظلم/ ويبقى الوطن. فلا تيأسوا.".

إن هذه الشخصية التي ابتدأت سوية، ما تلبث أن تتغير ملامحها ويتبدل سلوكها بعد أن جاد عليها القدر بالمال إثر ربح ورقة يانصيب. لكن هذا التغيّر والتبدل لم يكن نحو الأفضل والأحسن، وانما فقدت الشخصية كيانها، بسبب الثروة، كما فقدت وعيها الإنساني، فحين اتهمها السارد بالجنون، تمنى الرجل الثري أن يكون مجنوناً، وقد قرر أن يتخلص من ثروته لسبب جوهري ربما يستطيع به أن يرجع إلى ذاته الإنسانية الأولى التي افتقدها منذ أن كان يعيش مع البساطة

والعفوية، حيث الشمس والكون الواضح المفهوم، وحيث كان الفقير يفرح مع الأطفال...

تعرض القصة صورتين متقابلتين لهذه الشخصية في حالة بساطتها وفقرها في الزمن الذي لم تكن تملك فيه ثمن فنجان قهوة في مقهى، وفي حال ترفها وغناها حيث بات المال عبئاً عليها، فحرمها من تلك الحياة الوادعة الجميلة التي يحياها الناس العاديون وهم يمارسون حياتهم اليومية بعفوية تامة فيها من السعادة والرضى بقدر ما فيها من الحب والأمل...

وقد عمل الكاتب على إغناء الصورتين بما يناسبهما من التوصيف حيث كان أسلوبه مع البساطة والفرح ينساب شاعرياً عذباً "تنشر ضحكته البهجة في أوردتي. كان يحضر كالطيف..".

ويختلف هذا الوصف اختلافاً بيناً مع الغنى والقلق، فتفارقه شاعريته ليعبّر عن الأزمة: "حقيقة أدهشتنا زيارته في وقت متأخر من الليل. دخل البيت الذي يحبه، فيه جميع أفراد الأسرة، حياني بكآبة، ثم جلس دون النطق. قدمت له القهوة بعد رفض الطعام أو شيء آخر...".

والأسلوب الذي نقل حالات الشخصية في أيام فقرها وترفها، وفي حالات فرحها وترحها، كان متوازناً مع الهدف الفكري الذي أرادت القصة التركيز عليه، والذي يعيد إلى الأذهان تلك الأسئلة المؤرقة التي قد ترى المال نقمة والفقر سعادة وراحة ونعمة. والتي ختم فيها الكاتب حياة الشخصية خاتمة قاسية، قد لا تستحقها. لأن الرجل لم يحصل على ثروته من النصب والاحتيال، أو الرشوة والفساد.

*تاسعاً: الأشجار تنمو من جديد. قصة: شذا برغوث.

تعود بنا الكاتبة إلى رحاب البادية، حيث مضارب القبيلة، وأصداء الرحيل في ليل داج لا قمر فيه ولا نجم، ولكن تعلو فيه نبرة النساء، وعلوّ النبرة متأتٍ من قول الكاتبة في السطر الأول "خلت القبيلة منهن. رحلن مع طفلاتهن وأسلحتهن وأفراسهن". والتأكيد على الأنوثة واضح جلي في قولها: "رحلن مع طفلاتهن"، مما يوحي بعموم جنس الأنوثة، تبعاً لمعطيات اللغة وفقهها الذي يشير إلى أن عدد الإناث مهما كان كبيراً يجب تذكيره إذا وجد بين الإناث ذكر واحد، وهذا ما ينفيه جمع (طفلات).

ما يثير الغرابة في السرد أن الكاتبة بعد تركيزها على الأنثوي، ما لبثت أن نقضت صيغة التأنيث الطاغية في المقطع الأول بقولها بعده: "حط بهن الرجال في أرض بيضاء"، وهذا لا يتواشج مع البداية التي تلح على رحيل النساء، وتوالي نون النسوة بكثرة في الأفعال، مما يوحي في البداية بأنهن رحلن من دون الرجال، وهذا ما عزفت عليه معظم مقاطع القصة... لكن هذا من شأنه التأكيد على ما اشتغل عليه النقاد من أن منبع الكتابة الإبداعية يرتد عادة إلى شخصية الكاتب بوصفه المحرك المتفاعل والمنفعل مع الحدث والشخصيات التي تنهض بها بيئة ما، ذات أبعاد رئيسة أو مفردة، والكاتبة إنما جعلت الحدث مصنوعاً من قبل الجماعة النسوية التي تريد تحقيق كينونتها، لكنها ما تلبث أن تعمل في النهاية على تحقيق وحدة عامة يتآزر فيها الرجال والنساء لردّ العدو، وتحقيق انتصار القبيلة واستقلالها... وهنا يبرز دور اللا شعور الشخصي الذي يتجلى من خلال انتقال الذات مع المكان والزمان والحدث، الذي تتجلى فيه النسوية التي توحي بأنه لا قيام لحدث، ولا ازدهار لمكان، ولا نصر إلاّ بوجودها ومعها، واستعادة هذه الذات لكيانها في تسلسل متناغم ومتسلسل.

وفق منطق فني جسدته اللوحات الست، ولكن بأسلوب خلا من حروف الاستفهام في عدد من المقاطع، مما جعلها تقترب من أسلوب القصة القصيرة جداً، وتحمل إيقاعاتها الشعرية "تفاخروا. تناثروا. أمسكت الراحلات بأيدي الرجال. شدو القبضات. رصوا أجسادهم. التفوا حول المدينة صنعوا من أجسادهم سوراً. حصروا الشياطين داخله...".

محمد قرانيا.

□□

لوحة الغلاف:

اللوحة: خيول تحت الشمس

للرسام: جمال الشمَّري

جمال الشمّري من مواليد محافظة دير الزور عام 1958. خريج المعهد التجاري، درس الفن دراسة خاصة. ولديه موهبة فطرية مفتوحة على التنوع والابتكار فنياً وتقنياً. أقام عدة معارض فردية وله مشاركات جماعية في كافة المحافظات السورية.

لوحته (خيول تحت الشمس) هي واحدة من الأعمال الفنية المميّزة في موضوعها ومعالجتها التقنية، وتثير فضول المتلقي ودافعيته وحساسيته الذوقية للمساءلة والمماثلة مع لوحات لفنانين آخرين. لما فيها من رمز وإحالات مبنى (التأليف الشكلي) ودلالات معنى (الفكرة الموضوعية الموحية) التي تُدخله في سياق معادلة طبيعية لثنائية الوجود وحركية الأشياء في دورة الحياة. وما تحمله من علاقات جدلية حول الأسطورة وموقع الشمس والخيول في هذا السياق. وآلية التوليف التقني لتوزيع عناصره ومفرداته التشكيلية وملامس ملوناته الخشنة ذات الملامس الغرافيكية المشغولة كطبقات لونية متداعية الإيقاعات الحسية فوق سطوح اللوحة. حيث شكّلت الشمس الدائرة المتحركة والخيول الشامخة والمتأملة وهج الشمس بؤرتين سكليتين في سياق تقابلي لجودة التأليف، وتأكيد على يد ماهرة ومخيّلة واسعة الطيف مراعية لتقنيات مناسبة للحركة اللولبية لعناقِ الشمس والخيول، ومقولة الرسام في توصيل فكرته التعبيرية متناسقة وفطرته وبحثه الدائم في عوالم التجريب.

عبد الله أبو راشد

□□□